



## Estudos de Teatro

# ESTÉTICA E IDEOLOGIA NO TEATRO PORTUGUÊS

## APÊNDICE | VIAGEM AO TEATRO PORTUGUÊS

Levi Martins

2014

# Índice

Introdução | 3

## I – ENTREVISTAS

1. A Malta do Teatro Não Gosta de Teatro | Carlos Curto | 4
2. O Templo Laico | Jorge Silva Melo | 17
3. Um Diálogo Com a Sociedade | João Lourenço e Vera San Payo de Lemos | 29
4. Teatro Elitista para Todos | Rodrigo Francisco | 44
5. O Teatro é Carne Viva | Filipe La Féria | 56
6. Enigmas | João Brites | 69
7. Brincar Com o Pensamento | Luis Miguel Cintra | 85

## II – TEXTOS

1. Coragem de Olhar o Abismo | 93
2. Uma Revolução Estética e Ideológica no Teatro Português | 96

## Introdução

Quando comecei a trabalhar na minha dissertação – *Estética e Ideologia no Teatro Português* – pensei que uma das melhores maneiras de conhecer melhor o trabalho que se faz no teatro em Portugal consistiria em ir conversar com os responsáveis pelas estruturas de produção. Fiz uma lista de encenadores e directores artísticos muito mais extensa do que aquela que consegui reunir em tempo útil. No futuro, tenciono continuar esta série de conversas com quem ficou em falta, com o objectivo de organizar uma publicação que consiga, de uma forma transversal, retratar o teatro português nas suas mais diversas vertentes.

## **A Malta do Teatro Não Gosta de Teatro**

Entrevista com Carlos Curto | TAS

Setúbal, 2 de Outubro de 2013

Levi Martins: Com este trabalho gostava de reunir opiniões divergentes, que normalmente não são reunidas porque como as pessoas não concordam, parecem não querer falar umas com as outras...

Carlos Curto: O que é um disparate. Isso tem a ver com tudo neste país. As pessoas queixam-se de que o país é pequenino, mas o que é pequenino é a cabeça das pessoas. Há várias realidades, uma companhia urbana não tem a mesma programação que uma companhia no meio rural, ou não deve ter. Quer dizer, se for independente, é claro que pode ter, isso acontece. O Rui Horta foi com o bailado para Montemor e não está sujeito aos gostos da população... O teatro é um bocado diferente, infelizmente o teatro, neste país, também tem uma função, sobretudo na província – digo isto à vontade porque também andei muito em Lisboa, no Porto... – na província é onde gosto mais de trabalhar, não propriamente pelos espectáculos que faço, enquanto director artístico ou encenador, mas sim pela função que esses espectáculos têm, a função do teatro é quase de alfabetização. É quase alfabetização. Há coisas que as pessoas não conhecem; vão ver um espectáculo, depois vão comprar livros – isto aconteceu-me muito em Coimbra, a divulgação de autores, que não são só dramaturgos, há muitos autores que têm uma obra mais vasta, não escreveram só peças de teatro. Depois depende dos meios em que trabalhamos. Aqui em Setúbal, por exemplo, é dos meios mais complicados de trabalhar, porque está demasiado próximo de Lisboa, portanto o grau de exigência diminui um bocado. Por exemplo, há grandes movimentos de cultura local, que não vou classificar bem ou mal, isso é uma coisa pessoal, não partilho dessa atitude, de que é o que povo gosta, de que é que o povo não gosta. Acho que isso é uma aldrabice, acho que é uma coisa que inventam, sobretudo as pessoas que não têm dimensão para sair do local e, então, juntam-se em associações e ganham força, que individualmente não têm, e esse ganhar força faz com que se criem determinados conceitos que eu acho falsos e erróneos. Estou muito longe, mesmo muito longe, de considerar que o povo não entende. Não é verdade. Se não entende é porque quem quer comunicar falhou. Não é que não entendam porque são estúpidos...

L.M.: Há então um menosprezar do povo...

C.C.: Exactamente, então aí vai-se pelo facilitismo porque aí a coisa funciona de certeza. Note-se uma coisa, eu não tenho, de maneira nenhuma, nada contra o que está em voga neste momento, que é o entreter. As pessoas também precisam de se entreter, não é preciso estar com grandes coisas, sobretudo em tempos de crise. E a crise não é só financeira, também uma crise comportamental, as pessoas estão desincentivadas com isto, estão fartas disto tudo. As pessoas precisam de se entreter, passar um bom bocado. Aliás, o chamado café-concerto, na Alemanha, prosperou muito antes da II Guerra por causa disso, porque as pessoas estavam mal.

L.M.: E o cinema americano, depois do *crash* da Bolsa em 1929...

C.C.: Tudo isto são reflexos de necessidades sociais, mas não é a esse ponto de fazerem coisas de baixo nível. Não vou dizer nomes, mas há muitos casos de pessoas que dizem: «fazer isso para quê, a gente faz isto e eles riem, se eu sou gordo, muito gordo, ou ela abana as mamas, o povo ri, portanto não preciso de fazer mais nada...». Isto é real. Setúbal sempre foi um meio difícil porque há pessoas que acham que não há necessidade de haver coisas cá e, quando há, como não têm o hábito de as frequentar. Estão habituadas a ir a Lisboa. Se querem ouvir música mais assim ou mais assado, vão à ZDB, vão à Fábrica do Braço de Prata, vão aqui e acolá, e depois aqui em Setúbal pode haver a mesma coisa mas tem muito pouca gente. Depois há outra coisa que eu acho lamentável. Eu já vivi em muitos sítios e nunca vi este nível de consumismo acrítico. Se qualquer coisa tem alguma fama, as pessoas vão acriticamente ver o espectáculo e, antes de verem, já vão predispostas a gostar – isto nos meios mais informados, aqui em Setúbal. Nos menos informados há uma rejeição, que foi fomentada pelo poder político durante muitos anos – esta coisa do intelectual... intelectual passou a ser uma injúria, ou seja, quem lê, quem se preocupa, quem pensa, é um ser estranho, não produtivo, um ser que não devia existir. E isto foi fomentado durante muitos anos, expressamente. Nem sequer é apenas uma opinião minha, isto foi-me dito expressamente. Lamento muito, o meu trabalho é intelectual, eu só penso, o meu trabalho é pensar, o que é que faço, como faço, onde é que quero chegar, quem é que quero atingir. Faço parte desse duplo adjectivo que é insultuoso, que são os intelectuais de merda, que é assim que nos estão a tratar aqui em Setúbal. Trabalhei em vários sítios do Alentejo, Coimbra, Porto, e nunca ouvi nada disto, nada.

L.M.: Porque é que achas que isso acontece aqui?

C.C.: Parece que há um medo de que alguém queira fazer mal a Setúbal. Mas quem é que quer fazer mal a Setúbal? Há a proximidade de Lisboa. Então e Almada? Com uma excelente vitalidade. O Montijo também já tem mais vitalidade. Mas Setúbal tem esta coisa, «querem fazer-nos mal». Ninguém quer fazer mal a Setúbal, nunca ninguém quis fazer mal a Setúbal. Nunca. Isto são coisas que as pessoas arranjam para se defenderem de uma mediocridade, têm perspectivas muito pequeninas das coisas. Mas isto também é muito nacional.

L.M.: Que impacto é que a reabertura do Fórum Luísa Todi teve para o TAS?

C.C.: O Fórum Luísa Todi não existe para o TAS. Mas isto tem antecedentes. O Fórum Luísa Todi só existe como local porque o Carlos César fez por isso. Aquilo custou 80.000 contos na altura e 60.000 foi o Carlos que arranjou. O presidente da Câmara na altura não compreendeu, foi a pessoa de menor visão que conheci até hoje. Se tivesse sido Presidente de Guimarães, o centro histórico nunca teria sido recuperado. O TAS teve diversas fases, mesmo com o Carlos César, o fundador, o TAS teve uma primeira fase, quando eu entrei e as pessoas mais antigas entraram, em que tinha uma intervenção muito boa na cidade de Setúbal. Fizemos dezassete festivais, antes do Festival de Almada, que começou um bocado à boleia do Festival de Teatro de Setúbal, as companhias vinham aqui e depois iam a Almada. Depois, com a aquisição do Fórum, uma sala com 700 lugares, que eram mais do que são agora, houve a necessidade, por não haver alternativas, não havia um teatro-estúdio, e continua a haver falta desses teatros, havia a necessidade de encher, porque com 100 pessoas o Fórum parece que está vazio, o que num teatro-estúdio médio seria meia sala. Depois entrou-se nos pagamentos políticos e, na minha opinião, as coisas começaram a descambar. Muita gente não gosta de ouvir esta conversa, inclusive colegas meus, mas de facto começou uma fase menos interessante, com as revistas. Quando se ouve falar do TAS e das revistas, o TAS nos anos todos fez apenas três revistas, mas é disso que se fala muitas vezes. Se formos ver outras companhias locais, noutros sítios, não há tanto esta preocupação de agradar à maioria, de andar sempre a reboque do facilitismo, dessas coisas mais populares, isso não existe em lado nenhum do país. Vamos a Estarreja temos um grupo experimental, vais a Tondela tens o ACERT que faz um trabalho fantástico, portanto estamos a falar do quê?

L.M.: Então há uma pressão para o TAS ter uma determinada linha?

C.C.: Há, há uma pressão para ser mais popular. Já foi grande, agora não é tanto, porque as diferenças vêm-se, depois, em determinadas coisas. Quem representa normalmente o teatro em Setúbal, em termos culturais, é o TAS, não chamam outros grupos. E normalmente o nível sobe. E tem obrigação disso, porque somos profissionais, se não soubermos fazer melhor que os outros não se justifica sermos profissionais. Só que depois criam-se mitos, coisas que não existem. O que é bom, é bom em qualquer lado. A arte é universal, se não não havia *world music* sequer, quer dizer, não havia esse conceito de globalização das coisas. A arte é global, uma coisa boa na China é boa aqui e vice-versa. Mesmo que culturalmente entre em confronto, o que é bem feito é sempre bem feito.

L.M.: Mas então como é que gostarias de trabalhar, idealmente, sem ter em conta essas pressões?

C.C.: O sítio onde me senti mais confortável a fazer teatro foi em Coimbra, porque o nível é completamente diferente, o nível de intervenção das pessoas é completamente diferente. O público espera, à porta, para ver uma estreia, para ver um espectáculo e, no fim, espera pelos actores ou pelo encenador, nos *foyers*, para falar com eles. Para dizer bem ou para dizer mal, para discutir o que viram. E isto é essencial.

L.M.: A discussão com os espectadores?

C.C.: É essencial. O verdadeiro *feedback* é esse. E depois não é só isso, é que as pessoas lá estão habituadas a ver coisas, a ver determinado tipo de coisas com várias opções estilísticas. Onde isto evoluiu mais foi na dança. Aqui em Setúbal acho que foi a arte que mais evolui, com menos contrangimentos, por causa da Academia de Dança de Setúbal, que tem um nível superior à maioria das coisas que se fazem nesta cidade, no entanto só fazem um ou dois espectáculos por ano, inseridos nos cursos. E é bom aqui, é bom em qualquer lado. É bom em Lisboa, em Bragança, no Porto, é bem feito, ponto final.

L.M.: Mas então é preciso voltar ao início e formar públicos, ou há público em Setúbal para teatro?

C.C.: Há público em Setúbal para teatro, o problema é ultrapassar certos preconceitos.

L.M.: Como?

C.C.: Não sei, persistência. É fazer. E se as pessoas não vêm o primeiro, ouvem falar do primeiro e vão ao segundo, as que ouvem falar do segundo vão ao terceiro e passam a palavra.

L.M.: Que planos têm para o vosso espaço, o Teatro de Bolso, que está prestes a reabrir?

C.C.: Estamos há dois anos a agonizar porque não temos onde fazer espectáculos. E, aqui em Setúbal, se eu quiser fazer espectáculos com dois ou três actores, uma coisa mais intimista, no Fórum não funciona. Acho que Setúbal continua a ter necessidade de uma sala de espectáculos mais alternativa, mais pequena, com outro género de coisas, se não a malta daqui vai para Lisboa. E várias pessoas irem a um sítio com a mesma finalidade, acho que é uma coisa de que vão começar a sentir falta.

L.M.: Talvez por isso o teatro possa voltar a ter a sua importância.

C.C.: O teatro não está a sofrer tanto com isso. Mas eu acho que o público neste momento também tem grandes responsabilidades. As pessoas dizem «eu nunca fui ao teatro», «mas porque é que não foste ao teatro?», «epá, não sei, nunca calhou». Mas será que não há alguém, um amigo, o pai, a mãe, que o levem ao teatro? Se nunca viu, vai ver e depois diz sim ou não. O público não se pode demitir, a malta demite-se e diz «eles é que sabem», é como na política, e depois cria-se uma entidade abstracta, mas não há “eles” nenhuns, há pessoas concretas, que estão por trás disto tudo. E o público, na minha opinião, tem essa responsabilidade. Se querem ver salas cheias, convidem a família, os amigos, em vez de irem fazer um piquenique ao Domingo à tarde, convidem os amigos para irem ao teatro. O público também tem responsabilidade, e a malta demite-se disso, o problema são sempre os outros.

L.M.: Mas há um bocado essa acusação de parte a parte. Há muito público que diz que não vai ao teatro, porque os encenadores não querem saber deles, fazem coisas que não conseguem compreender, etc....

C.C.: Façam debates. Esse público tem toda a obrigação de os fazer... A maior parte das pessoas que trabalham em teatro têm a ver com o erário público, mas mesmo que não seja assim é à bilheteira, portanto é sempre com o dinheiro dos contribuintes. Porque é



que não chegam ao pé do encenador e dizem o que acham? Era isso que estava a dizer que gosto em Coimbra, porque há essa atitude de chegar ao pé do encenador e dizer: «Vê lá se fazes alguma coisa de interesse, que isto não é nada». Têm essa obrigação, deviam ter essa obrigação. Demitem-se e depois ficam a dizer mal.

L.M.: É verdade que parece existir um bocado uma ideia preconcebida de que o dinheiro público é usado para muitos espectáculos que não interessam ao público em geral, mas nunca ninguém dialoga directamente com quem fez esses espectáculos.

C.C.: E depois cria-se esta história dos subsídio-dependentes, com 50% de verdade. Não vou dizer que não é verdade; é verdade. Por exemplo, se falarmos da música, como a música nunca foi subsidiada, ou houve apenas algumas coisas muito pontuais, a música teve de criar uma dinâmica própria, e não foi por isso que deixou de haver concertos, público ou música. A música provou que é possível haver dinâmicas, e essas dinâmicas têm de ser encontradas de outras formas. Estamos num país em que é um bocado estranha a relação com os mecenas. Quando se fala de mecenas, não é como os mecenas do Séc. XIX, ou XVIII, não é a mesma relação. Havia um certo exibicionismo, nesses mecenas, mas também havia, sobretudo no final do Séc. XIX, mecenas genuínos. Neste momento os mecenas, no sentido nobre da palavra, não existem. Existem pessoas que dão dinheiro para fugir aos impostos e para ter visibilidade ao mesmo tempo. Ou seja, fica o La Féria. Eu não sou contra, mas só apoiam as coisas que dão visibilidade, que aparecem na televisão, etc.. Isto é mais próximo de evasão fiscal do que do conceito de mecenas.

L.M.: O TAS poderia viver só da bilheteira?

C.C.: Em Setúbal é difícil. Em muitos sítios da província é difícil. Teria de haver um redimensionamento, teria de haver estratégias, quer dizer, do público dos espectáculos normais não, não é possível. Não é possível porque as despesas são muitas, não só de ordenados, mas também figurinos... e depois o grau de exigência também é maior, neste momento, não podes fazer um vestido que deve ser bom, que a pessoa é um de um estrato social superior, não podes usar um tecido que a pessoa olha e vê que é uma ranhosice. Está bem que a interpretação conta, mas o público também sente isso. Isto não é nada simples, há muitos factores, muitos pequenos factores, não é possível agradar a tudo. Volto a dizer, gosto de trabalhar em Coimbra, porque lá há um grau de exigência muito mais elevado, mas de longe mais elevado. Mas não quero com isto ser

mal interpretado. Bom, no fundo lá acaba por ser um teatro elitista, mas é elitista porque são aquelas as pessoas que se interessam, e é só por isso que é elitista, não é porque as pessoas façam aquilo especificamente para uma elite. São aquelas pessoas que se interessam, que comprem livros, que lêem... São as pessoas que têm outro nível de preocupações. Portanto, é elitista? Não, não é elitista. É que às tantas até parece mal um gajo ler, se lêes um livro já és elitista.

L.M.: Mas isso acontece assim tanto aqui em Setúbal?

S C.C.: Sim, a malta não é olhada com bons olhos.

L.M.: Em 2001 o TAS assinou, em conjunto com outras companhias, o Movimento dos 31, que vinha questionar os critérios de avaliação de um concurso de atribuição de apoios públicos, na altura atribuídos pelo IPAE. Voltámos a um momento semelhante agora, com a crise financeira?

C.C.: Normalmente o que acontece, e isto é uma atitude política que também acontece com as empresas, etc., é que se eu refilo, não tenho subsídio. No ano seguinte, dão-me dinheiro a mim e eu lixo-me para os outros que não têm. Isso são conversas com trinta anos, há trinta anos que ouço os mesmo argumentos. E ninguém diz: «okay, vamos tentar mudar a situação», e aí entra o subsídio-dependente, que não quer mudar, por incapacidade, sobretudo. A arte sempre foi uma atitude marginal secular, sempre foi uma atitude marginal. Se queres viver integrado numa sociedade, ou em *Hollywood*, não podes ter a mesma atitude, tens de gerar dinheiro. Ou és um marginal e aceitas essa vida, que é o meu caso.

L.M.: Portanto, basicamente ou escolhes ganhar dinheiro, ou ser marginal e fazer arte mais ou menos livre?

C.C.: Mas também posso ganhar mais ou menos dinheiro com isso. Mas o que é que é dinheiro? Se eu tiver dinheiro só para uma refeição, só como uma refeição, se tiver para duas mais pequeno-almoço, é isso que tenho. Se ganhar muito dinheiro, vou a bons restaurantes, se ganhar pouco dinheiro vou a uma tasca. Mas é a vida que eu escolhi, é a cama que um gajo faz. É a forma como eu adormeço, em paz comigo, em vez de estar cheio de problemas por estar comprometido com uma série de coisas. Esta atitude é que eu acho que é fundamental. Mas também não alinho nessa coisa de dizer mal dos êxitos, sou amigo do La Féria, o La Féria para mim foi um gajo fundamental quando

estava na Casa da Comédia, nunca teve subsídio. Não tenho nada contra o La Féria. Não gosto, não consumo aquele género de espectáculos, mas daí até dar porrada, não dou, assim como não dou na Joana Vasconcelos, que na maior parte dos casos tem apoios privados, não são apoios do Estado, que lhe dão exactamente pela tal visibilidade. Se ela leva um Cacilheiro para Veneza e se os azulelos que lá vão são assinados pela viúva não-sei-das-quantas, é o nome da viúva que está a ter visibilidade.

L.M.: Se deixasse de haver apoios, continuarias a fazer teatro?

C.C.: Não sei. Um gajo chega a uma altura que já não sabe fazer mais nada. Embora eu faça música e outras coisas. Isto é um bocado como dizia o Bergman, ele dizia que o teatro era a mulher e o cinema era a amante. Na música é onde me liberto mesmo, como aquilo é tudo meu, os instrumentos são meus, eu faço o que quero e que apetece. Não gostam, paciência, o problema é meu, vou tocar e ganho dez euros ou coisa do género, às vezes vou a outros sítios pagam cinquenta. Mas é meu, mesmo que paguem pouco a responsabilidade é só minha. No teatro, há outro nível de responsabilidade. É evidente que se a Câmara [Municipal de Setúbal] me subsidia... E eu acho que vou desistir desta coisa dos apoios a nível estatal, para já, acho um absurdo o que se está a passar ao nível dos subsídios estatais. Enquanto isto estiver assim não sei se perco tempo a fazer candidaturas porque são candidaturas tecnocráticas, de gente que está num gabinete, gente que avalia as coisas em Setúbal como avalia no Porto e em Lisboa, e as coisas são diferentes... Depois avaliam o quê, o projecto futuro sem ter conhecimento do passado, do trajecto, se aquilo é coerente com o passado, se não é? E depois é tudo contabilidade, como se isto fosse matemática, como se fosse uma empresa de sei-lá-o-quê, sapatos, ou assim. A arte não pode estar sujeita a burocratas destes. E a importância não se mede por determinado tipo de coisas. Por exemplo, não tenho nada contra os Artistas Unidos, mas os Artistas Unidos têm uma especificidade muito grande. Se vivessem numa terra de província, teriam de fazer outro género de trabalho. É evidente, eles vão fazer um espectáculo em Setúbal ou em Évora e encham, mas só fazem um, não está cá um ano inteiro.

L.M.: Mas então como é que se poderia estabelecer critérios para a atribuição de subsídios, o que é que seria justo?

C.C.: No Círculo das Artes, bom, aquilo teve vários nomes, havia uma comissão de avaliação. Numa reunião que tive comigo, queixaram-se de que a opinião deles não

contava para nada. Nunca nenhum júri a pediu. E costumavam andar por aí a ver tudo, por exemplo uma senhora, a Sebastiana Fadda, veio cá a Setúbal, e disse-me que nem lhe pagavam as deslocações, era ela que pagava. Acho que as coisas não deviam ser todas tratadas em Lisboa. Acho que Setúbal não devia fazer parte de Lisboa, Almada talvez, por ser um dormitório, tem essa componente urbana muito forte que Setúbal não tem. Évora não tem. Depois tens uma delegação regional que não manda nada. Se tens uma delegação regional do Sul, eles é que deviam determinar quem é que tem ou não tem. Ponto final.

L.M.: Devia então ser tudo decidido a um nível mais local?

C.C.: Sim, eles é que acompanham, eles é que sabem, eles é que vêm. Logo a seguir ao 25 de Abril houve uma tentativa de entendimento, criou-se uma associação de companhias centralizadas, mas depois havia os monopólios, houve uma tentativa de domínio. Domínio nacional, não era domínio local. Malta de esquerda. Se a gente está neste filme todo a culpa não é nem do Portas nem do Coelho, o problema é que a malta de esquerda nunca atinou.

L.M.: Nas crónicas que escreveste para o Setúbal na Rede, escreveste que não te consideravas um «encenador sério de ‘O Teatro’». Porquê?

C.C.: Porque não vivo só para o teatro. Se falares com esses gajos do teatro, eles não vêm nada, não têm vida, são ratos do teatro, mais nada. No cinema, por exemplo, eu tenho amigos, mas eu estou é com os técnicos, gosto é de falar com os técnicos. Os actores só falam da peça que viram ontem, da que vão ver amanhã, passam a vida nisto, é a mesma conversa há quarenta anos, não conversam sobre mais nada. E depois a malta não gosta de teatro.

L.M.: A malta do teatro não gosta de teatro?

C.C.: Não, não gosta do teatro. Isto na província é muito notório. Por exemplo, tu trazes aqui A Barraca. Enche. No dia seguinte trazes os Artistas Unidos. Enche. Mas os públicos são diferentes. Um gajo que gosta de teatro vai ver os dois... não vai ao clube. Eu também acho que a malta não gosta de futebol, a malta gosta do clube, não de futebol. Gostar de futebol implica aceitar que alguém ganhou porque jogou melhor, isso é que é gostar de futebol. Eu acho que a malta não gosta de teatro neste sentido. Pode ter preferências no género, todos têm preferências no género, mas vais ver e depois

dizes se gostaste ou não gostaste, se era o que pensavas ou não. E às vezes acabas por te surpreender. O que acho também um disparate é só irem ver o que conhecem. Se uma coisa não é conhecida, é claro que vou ver, se não como é que passo a conhecê-la? A malta não conhece, não vai. Isto é gostar de teatro? A malta gosta disto ou daquilo, mas globalmente não gosta de teatro.

L.M.: Voltando ao TAS, como é que é o teu processo de trabalho, de onde partes para construir um espectáculo?

C.C.: (pausa) Neste momento é muito complicado. Eu neste momento não faço exactamente aquilo que gosto. De há uns tempos para cá, não faço aquilo que gostaria de fazer. Tento ser competente naquilo que faço, mas há uma diferença entre arte e artesanato. Isto também tem a ver com a história do [fim do] Ministério. A arte é um risco, podes fazer mal uma coisa, corres um risco e não funcionou. Paciência. O artesanato é repetires a receita que te garante que aquilo funciona. Isso é artesanato. Depois metem uns vídeos e é muito moderno porque tem uns vídeos. Pronto. Não é nada, a essência do teatro são as pessoas, é a maneira de fazer as coisas, é a visão de um texto. Mas depois outro problema que existe muito cá em Portugal é que há muito uma subjugação à literatura: «o texto é muito bom pá». Está bem, e então? O texto é uma coisa que se lê. Acho horrível essa subjugação à literatura. «Ah, não sei se era isto que o autor queria dizer». Mas quem és tu? A mim disse-me isto, é a minha visão, é a minha sensibilidade, foi aquilo que me transmitiu. Se a tua é diferente, não é necessariamente antagónico.

L.M.: Mas até pode ser antagónico, a partir do momento em que cada um coloca em cena o seu ponto de vista sobre esse texto... Disseste que não estás a fazer o que gostas, mas o ponto de vista continua a ser o que tu queres?

C.C.: Sim, claro, sou eu que faço, a minha marca está sempre lá. Às vezes mais comedida, tem de ser mais comedida, sobretudo pelo meio onde eu vivo, disso não tenho dúvidas.

L.M.: Mas porquê, que consequências é que isso poderia ter?

C.C.: Eu preciso de fazer bilheteira. Não é por mim, é pelas pessoas todas que estão dependentes de mim. Preciso de pagar ordenados. O nível de cedência pode ser criticável, e é, e deve ser, tem de ser. Agora, por exemplo, para mim é completamente

absurdo fazer um espectáculo libertino e não ter intervenção nenhuma social, ou de bocas, como aliás é tradição em Portugal. A própria revista tinha a grande tradição de luta com o regime, coisa que se abandalhou. Baixou o nível. Aí sim, o nível literário, o nível de quem escreve. O jornalismo também sofreu a mesma coisa. O facto de um gajo ter de expor bem perante uma censura, e as pessoas perceberem o que estava lá escrito, para isso aquilo tinha de ser duplamente bem escrito. O Saramago era jornalista, o Cardoso Pires, quase todos os escritores foram jornalistas, ou passaram por lá.

L.M.: Achas que se perdeu essa capacidade?

C.C.: A liberdade, em geral, retirou esse poder de visualização. Antes, quando lias uma coisa que era mais ou menos subversiva, tinhas de imaginar o filme, havia uma parte de intervenção tua, «ele está a falar daquilo» e visualizavas aquilo tudo. Neste momento não, não precisas de pensar. Está tudo lá escrito e manipulado. Esta liberdade é completamente ilusória. Eu gostava de ver a Sonae a ter um problema e o Público a dizer mal do patrão. No dia em que isso acontecer é que são todos independentes. Gostava mesmo de ver isso.

L.M.: Achas que o teatro pode ter essa função de tentar quebrar essas ilusões, dizer a verdade?

C.C.: Devia ser mais interveniente, sim. Não, retiro o que disse, o público é que devia ser mais interveniente, não papar certas coisas.

L.M.: Exigir?

C.C.: E não é só isso. Há demonstrações públicas de profunda ignorância, do público, dos actores e dos intervenientes directos, que não sabem do que é que estão a falar. Por exemplo, no caso da *stand-up comedy*, eles fazem ideia do que é *stand-up comedy*? A *stand-up comedy* está muito longe... aliás, hoje em dia vais ao *YouTube*, é uma das facilidades da internet, tu vais e vês. É quase tudo intervenção, crítica e política social, os gajos à noite estão a falar das notícias que saíram de manhã, no próprio dia, isto é uma tradição antiga, anglófona, começou em Inglaterra e depois passou para os Estados Unidos, e isso é que é *stand-up comedy*. Por exemplo, o Robin Williams às vezes está duas horas e meia no Metropolitan Opera House, sozinho no palco a fazer as pessoas rir com intervenção política e social, não é só contar anedotas nem coisas com piada. A malta não sabe e depois aparecem uns parvalhões que acham mais graça a si próprios

do que a graça que têm... Eles que chamem outro nome, não lhe chamem *stand-up comedy*. Para veres até que ponto as pessoas são ignorantes, noutra dia fui ver um espectáculo francês, um bom espectáculo, mas não era um grande espectáculo, tinha algumas falhas de construção, algum exibicionismo gratuito e estava tudo maravilhado com o espectáculo. E eu disse, «epá não, acho que é um bom espectáculo mas não é...». Depois disseram-me: «deixa sair a criança que há em ti». Depois não gostam e ficam chateados... «Amigos, ignorância é que não». «O que é que queres dizer com isso, ignorância?». Quem é que disse que o rei ia nu, não foi uma criança? Se alguém diz as coisas que acha realmente são as crianças, não são os adultos, os adultos dizem o que lhes convém, dizem as coisas subordinadas a muitos filtros, os putos não. Portanto, deixar sair a criança, isso é que é um grande disparate, ficaram todos danados comigo... quem fez papel de putinho fui eu, que disse que o rei vai nu. E nem sequer estava a dizer mal do espectáculo, só estava a dizer que tinha falhas, porque tinha... Felizmente depois havia mais dois ou três gajos ligados ao meio que concordaram comigo, que estavam a dizer o mesmo.

L.M.: Quando partes para um espectáculo tens um conjunto de ideias. Quando levas as coisas à cena, de que formas tentas pensar nas ideias que queres trabalhar.

C.C.: Epá, nem penso muito, sabes, nem penso muito.

L.M.: É intuitivo?

C.C.: É intuitivo, faz parte. É como estas bocas que mando aqui, é a mesma coisa.

L.M.: Mas há quem escolha a estética que vai trabalhar e depois parte daí. Nas escolas artísticas, fala-se muito dessa procura de um estilo teu, autoral.

C.C.: Isso é uma falha na formação de base das pessoas. Ninguém escolhe, isso é uma treta. As escolas têm culpa nisso, porque os professores têm um pavor terrível de serem ultrapassados pelos alunos. Ninguém escolhe o seu estilo, isso faz parte...

L.M.: Hoje fala-se muito de um teatro que já não quer contar histórias. Por que é que achas que há essa defesa de um teatro que não conta histórias?

C.C.: A maior parte da malta não sabe contar histórias. Noutra dia fui ver um espectáculo e não percebi nada. Depois disseram-me, no fim, que não era para perceber. Não é para perceber? Isso tem uma vertente que eu também não acho mal, que é fazer

coisas puramente sensoriais, como a música que, especialmente quando não tem letra, é puramente sensorial. E o teatro também pode ser isso, mas tu percebes quando é que é sensorial, quando estás a ser invadido por sensações, e és envolvido sensorialmente por aquilo, e isso não acho nada mal, pelo contrário, acho muito bem, que se fique preso a um espectáculo sensorialmente, e tomara eu conseguir fazer espectáculos assim.

L.M.: Mas é difícil fazer esse tipo de espectáculo...

C.C.: Sim, é difícil fazer, dá mais trabalho. Isso implica uma equipa toda envolvida, toda a lutar para o mesmo. E é preciso muita inteligência. E é raro conseguires juntar tanta gente inteligente. As pessoas inteligentes todas juntas normalmente entram em conflitos, os egos a funcionar. O problema é que depois há coisas que não valem nada e depois dizem que não é para perceber. Mas se eu não senti nada de especial, nem percebi nada... Se voltarmos à música, o que é que música falhada? É música que não prende sensorialmente as pessoas. Se for uma coisa bem construída, ficas a sentir. Podes estar de olhos fechados, até te podes deixar dormir... Acho que foi o Vitorino de Almeida que disse que achava óptimo quando alguém se deixava dormir a ouvir música, a música envolveu-o, relaxou e acabou por adormecer. Mas isso é diferente de a música dar sono...



## O Templo Laico

Entrevista com Jorge Silva Melo | Artistas Unidos

4 de Outubro de 2013, Teatro da Politécnica, Lisboa

Levi Martins: Quando andaste na Faculdade de Letras, com o Luis Miguel Cintra, a Eduarda Dionísio e o Nuno Júdice, por que é que achavas que não tinham mestres e não gostavas do teatro que se fazia?

Jorge Silva Melo: A coisa principal, estando na Faculdade de Letras, isto em 65, 66, é que nós não nos reconhecíamos nas gerações mais velhas que dominavam a cena teatral e mesmo cinematográfica. Portanto, encontrámo-nos com o Paulo Rocha e com o Fernando Lopes e era tudo, no cinema, mais próximos do Paulo Rocha, de certa maneira, e amparando os primeiros passos do João César Monteiro, mesmo iconoclastas, e achávamos que no teatro profissional existente não havia ninguém em quem nos reconhecêssemos, excepto um encenador esporádico, que tinha vindo da televisão, o Artur Ramos, que de vez em quando fazia uns espectáculos, como o famoso *Dias Felizes*, que fez em 68 com a Glicínia Quartin. Esse era o único encenador em que reconhecíamos alguma seriedade, e o Luis Miguel chegou a ser assistente dele num espectáculo. Aquilo que na maior dos grupos universitários se fazia era chamar para director artístico um actor ou um encenador de algum prestígio na chamada esquerda, e que já não tinha muito trabalho dentro das instituições. Era o caso do Luís de Lima, que vivia no Brasil, e que vinha cá de vez em quando para dirigir o CITAC ou o TEUC, ou o Fernando Gusmão, que dirigia vários grupos universitários. Eram actores que, de certa maneira, não tinham tido o reconhecimento dentro da profissão que deveriam ter, tinham tido alguns espectáculos marcantes, como é o caso do Fernando Gusmão com *O Render dos Heróis*, do Cardoso Pires, mas depois não tinham singrado. E esses tinham normalmente apoio da Fundação Gulbenkian para virem dirigir os meninos estudantes, provavelmente anarquistas e católicos. O Luis Miguel, a Eduarda Dionísio e eu achámos que, na Faculdade de Letras, onde não havia essa figura, do encenador que vinha dirigir, o que achámos foi que era mais engraçado sermos nós a criar os espectáculos, o que aconteceu em 1968/69 com *O Anfitrião*. Antes tinha havido um professor de francês que tinha vagas relações com o teatro, tinha sido escritor, Claude Henri Freche, mas que dirigia espectáculos ligados com o currículo. Um Gil Vicente, que era daqueles que estava a ser dado, e que tinha pouco impacto estético. Aquilo que

o Luis Miguel, eu, o José Júdice, a Eduarda queríamos fazer era uma coisa que tivesse impacto estético e económico, era muito importante que a economia de um espectáculo fosse marcante e se soubesse muito bem as contas, eram coisas que achávamos graça existir. Foi um grande êxito esse espectáculo, o *Anfitrião*. Também exigíamos um repertório, que não era o repertório que estava a existir, porque do António José da Silva só havia uma peça, que tinha sido feita uma ou duas vezes, *As Guerras do Alecrim e Manjerona*, que tinha sido feita uma ou duas vezes, de resto não tinha existido. O Carlos Avelaz tinha feito uma, mais ou menos por esta altura, a *Esopaida*, que era um bom espectáculo. Era um autor que era lido nas universidades, vagamente, mas não era levado ao palco. Isso foi uma das intenções que tínhamos, sobretudo no reino da censura, era usar clássicos para podermos falar de algumas outras coisas, como por exemplo a sexualidade, no caso do *Anfitrião* o desejo sexual, o engano e a mentira, ou depois, quando fizemos a Cornucópia, *O Misanthropo* e *A Ilha dos Escravos*. Usar clássicos, mas não para os restaurar ou estar a mostrar peças de museu, mas sim para os ligar à vida que estávamos a viver.

L.M.: Essa ligação já tinha, portanto, uma espécie de pressuposto subversivo, ideológico.

J.S.M.: Sim, necessariamente. Nenhum de nós se encontrava bem com as regras da instituição universitária, política e literária. A Eduarda Dionísio também por afinidade familiar, sendo filha do Mário Dionísio, que tinha sido um grande opositor do regime. O Luis Miguel, cujo pai tinha sido preso pouco tempo antes, em 1962, na greve dos estudantes, como professor que apoiou os estudantes na greve de 1962, e eu também, que tinha relações com a esquerda católica. Portanto era natural que nós não quiséssemos aceitar as normas do teatro existente. Foi contra o teatro existente que nos quisemos juntar e ser felizes.

L.M.: Esse teatro existente estava relacionado com o regime contra o qual estavam?

J.S.M.: Sim e não. O teatro existente era um teatro financiado pelo regime, sim senhor, mas com algumas dificuldades com o regime. Mesmo a Amélia Rey-Colaço, que dirigia o Teatro Nacional e que tinha sido apoiante várias vezes das relações com o Salazarismo, tinha muitas dificuldades em fazer passar o repertório que ela desejava; ela queria fazer algumas peças que lhe eram cortadas, lhe eram proibidas, não só pelo poder político, como pelo poder económico. O seu público, que era no fundo a

burguesia comerciante da baixa, não estava nada interessado em ir ao teatro para pensar, estava interessado em ir ao teatro para ver modas, como é que eram os vestidos, como é que devia decorar a sala de estar, e ela sofria com isso. Lembro-me quando ela fez o *Crime e Castigo*, o seu público dizia, nos eléctricos de Lisboa, «que horror, até cheira mal naquele palco», porque era miserável. Eles iam para ver como é que era a moda, como é que eram os perfumes, coisa que só voltou agora.

L.M.: Então já tinham uma concepção diferente do espectador que queriam.

J.S.M.: Sim, queríamos um espectador que fosse mais reflexivo, menos fascinado pela cena, menos dominado pela cena. Porque isso acho que foi sempre o que a mim, pelo menos, me marcou. Acho que escrevi isso logo num dos primeiros textos, que era «não me interessa um espectáculo que domine o espectador, interessa-me um espectáculo que conviva com o espectador, que seja amigo do espectador e não que seja patrão». Todos os gestos de autoridade teatral, que estão associados ao teatro, à vedeta, à escadaria, à cena iluminada, são coisas que me repugnaram sempre e que me repugnam ainda. Não me apetece o exercício do poder, e isso marca-se de maneiras diferentes. No princípio da minha vida teatral, muito influenciado por coisas que eu ia lendo sobre o que estava a aparecer naquele famoso estrangeiro, eu tentei aplicar aos actores com quem trabalhava, isto nos primeiros anos da Cornucópia, tentei aplicar aquelas ideias do pós-Marxismo, pós-Brechtianismo que existiam. Éramos muito, não digo dogmáticos, mas éramos muito documentados. Mal se escolhia uma peça, passava-se horas a dizer onde é que aquela peça tinha nascido, em que classes sociais é que aquilo se passava, qual o gesto de cada uma das personagens e havia um lado professor, a meu ver bastante chato, e que fazia aborrecer os actores. Eu lembro-me que a Lia Gama bocejava, porque nunca mais começava a ensaiar, antes de a gente lhe ter dito o que é que era a Rússia em 1906. Percebi rapidamente que isto não podia interessar os actores, e fizemos ao contrário, passámos a começar a ensaiar sem nenhuma explicação, para que os actores comessem a sentir os problemas a meio dos ensaios, e aí já terem interesse em saber como é que as pessoas são em 1906, e não antes. E o que me tem guiado nestes últimos anos é acreditar na intuição dos actores. Os actores vêem um papel, começam a ver o que é que aquilo pode dar no seu próprio corpo, nas suas próprias memórias, sensações, pensamentos, e aí já posso intervir com aquilo que eu entretanto fui recolhendo, informando, e aí já, aquilo que eu tenho a ensinar, pode ser útil às pessoas, que estão já com as dúvidas, não antes de terem dúvidas. Ainda não

tinham lido a peça, já eu estava a dizer como é que eu queria que fosse a personagem. Neste momento, aquilo que me interessa, e isso tem a ver com a ideologia, o período de ensaios tem dois meses, até meio eu quase não intervenho, quase só dou as regras do jogo e permito aos actores começarem a erguer o que ali está, guiados pela sua intuição, e pela minha escuta, eu oiço muito esse primeiro mês. No segundo mês, já eu começo a fixar as coisas que os actores foram inventando, se são actores que gostem de fixar. Há casos de actores que não querem fixar muito, como o caso do Miguel Borges, que é um actor com quem trabalhei muito e que não é do género de fixar formalmente, ou há actores que gostam muito de todos os dias ir ganhando, grão a grão, como o Rúben Gomes, que é um actor exemplar, de nunca se esquecer de nenhuma das coisas que fez durante o trabalho.

L.M.: Se estivesse agora de volta ao início, na Faculdade de Letras, estarias contra algum teatro?

J.S.M.: Agora há mais instituições próximas do gosto das pessoas, portanto é mais difícil a um jovem estar contra aquilo que existe, do que era quando eu era jovem. Muitos dos rapazes ou raparigas que eu encontro começaram a ter gosto a fazer teatro a ver os nossos espectáculos e, no fundo, gostariam de entrar nas nossas coisas, mesmo que só episodicamente, mesmo que só uma temporada ou duas, gostariam de passar por nós porque nós marcámos, e não só, Lisboa. Agora como fazemos muitas digressões fora de Lisboa, estou a conhecer muitos rapazes e raparigas de vinte e seis, vinte e oito anos, para quem somos o primeiro modelo de teatro. Claro que, devido à cultura, começam a pensar noutras coisas, a interessarem-se por outras coisas, com toda a razão, mas não é tão fácil agora oporem-se aos modelos de teatro existentes.

L.M.: Há muitos jovens interessados em fazer teatro ou *performance*, mas parece haver pouco interesse nas questões de fundo que vos interessaram nos anos 60 e 70...

J.S.M.: Há neste momento muitas coisas marcantes, por exemplo a Culturgest, que ao fazer vir uma série de espectáculos estrangeiros, mais ou menos da mesma estética, tem marcado muito as jovens companhias, que são de pessoas que têm à volta de trinta e cinco, quarenta anos, mas que estão todas num diálogo com essas companhias. É mais fácil os Third Angel estarem relacionados com um modelo, para muitas companhias actualmente existentes, do que o Piccolo Teatro, ou o Berliner Ensemble, que foram os modelos que eu tive contra o Teatro Nacional D. Maria II.

L.M.: Sempre tiveste e continuas a ter uma relação muito próxima com a literatura dramática. Hoje fala-se de teatro pós-dramático e parece haver um desejo de cortar relações com o texto. No entanto, continuas a levar textos à cena. Que consequências é que este cortar de relações com o texto pode ter?

J.S.M.: Eu fui muito amigo do Heiner Müller, e estreei algumas peças dele, que de certa maneira funciona como o pai do pós-dramático. Mas o que ele dizia era que o texto tem de ter materialidade cénica. Neste momento, porque é mais fácil, a performance ganhou direitos de autoria sobre o coração do teatro que, para mim, é o texto. A mim parece-me impossível separar teatro do texto, como aliás o cinema, parece-me impossível. Nem sequer o cinema mudo existiu sem texto, sem acção, sem descrição de acontecimentos que ali estão a decorrer. Nem sequer o documentário, nem sequer o documentário poético, nem sequer o Joris Ivens. Há sempre, no coração do pensamento do homem, um caroço que é o texto, e é isso que me interessa mostrar, a mim o que me interessa é por em três dimensões uma coisa que eu li numa só dimensão, preto no branco.

L.M.: O que me parece é que esse cortar de relações com o texto tem consequências do ponto de vista da relação que é criada com o espectador.

J.S.M.: Tem na relação com o espectador e não só. A maior parte desses espectáculos são espectáculos que são criados para o circuito dos festivais internacionais, os que vencem, e que portanto podem, sem língua, passear de um país para o outro com muita facilidade. E permite que sejam feitos nesta nova modalidade, que eu acho insuportável, dos três dias de apresentação, estreia, segundo e último, que é o que a maior parte das casas neste momento oferece, num ambiente festivo e festivaleiro. Eu creio que a ideia de festival, no centro urbano, mata a ideia de conversa permanente, e é uma das coisas de que eu me queixo agora aqui na Politécnica, com a quantidade de festivais que há todos os dias. O festival é uma espécie de festa, como o nome indica, cujo sentido principal sempre foi nas pequenas cidades, em Edimburgo, em Cannes, em Veneza, em Avignon, e não no coração da cidade. O coração da cidade oferecia uma espécie de permanência diária das actividades culturais, quer com as livrarias abertas, quer com os teatros abertos, quer com os cinemas abertos, e não o efémero. A cidade era a permanência, as férias, o Verão, as pequenas cidades é que se especializavam. Nós íamos a Angoulême por causa da banda desenhada, ou à Amadora, ia-se a Avignon não para ver cinema ou música, ia-se a Aix-en-Provence para ver música e ópera, que são

especificidades do festival, a festa daquela cidade. De repente, Lisboa passou a ser um festival permanente. Esses espectáculos ameaçam ser, e muitas vezes na sua estética são, uma espécie de festa de aniversário de amigos. Três, quatro amigos produzem uma coisa mais ou menos erótico-pimba, com que brincam a um carnaval de amigos. E não tem outra dimensão. Isso corta uma relação com um público mais curioso. Se eu fosse novo, era contra esse teatro que eu agora estaria a tentar fazer coisas, e é contra isso que eu ainda estou a fazer coisas. Aquilo que eu detesto no teatro é o poder e é a festa, a festa superficial, episódica, de puro divertimento, embora eu goste de muitas coisas do teatro de entretenimento. Por exemplo, prefiro, de longe, o Filipe La Féria a muitos dos acontecimentos marginais que agora aí acontecem, acho que o Filipe faz com profissionalismo uma coisa que nem toda a gente sabe fazer, embora eu não morra de amores por ir ver aquilo. Há muitas das coisas marginais que me parecem ser apenas, assim como as curtas no cinema, essa mania económica, que tem a ver com a falta de dinheiro, mas também com uma espécie de pequena festa entre amigos de que eu, como espectador, me sinto excluído.

L.M.: Então, nessas festas vês um certo regresso a um certo autoritarismo do espectáculo?

J.S.M.: É lá com eles, eu enquanto espectador sinto muitas vezes nesses espectáculos que era uma coisa que eles queriam dizer uns aos outros, porque são namorados ou namoradas de não-sei-quem e que está lá entre eles. Com uma ironia e um sarcasmo de que eu não gosto. Muitas vezes agora os espectáculos são para fazer troça, e eu por acaso acho que fazer troça é das actividades humanas menos interessantes, e muitos estão a fazer troça do Shakespeare, ou a fazer troça de não-sei-quem, e eu não percebo porque é que uma pessoa passa dois meses da vida só com o objectivo de fazer troça.

L.M.: E muitas vezes não fica nada claro o que se pretende conseguir com esses espectáculos festivos...

J.S.M.: Não é a festa tribal do Artaud. Não é a festa sacrificial. É pura festa, que antigamente era no apartamento das pessoas, o que têm todo o direito de fazer, ou era em momentos ocasionais da sociedade, como o Carnaval ou o Verão, e agora não, agora é no local chamado de pensamento, e o tem sido expulso do espectáculo é precisamente o pensamento, embora nessas festas só citem filósofos, porque tiram

quatro frases de filósofos ou sociólogos na moda, que põem lá para mostrarem que são muito giros.

L.M.: Na tua opinião o teatro tem sempre, então, uma componente logocêntrica...

J.S.M.: Tem, sempre, necessariamente, inevitavelmente. Depois há uma outra coisa que a arquitectura foi desfazendo que é a acústica dos teatros. Neste momento quase não há nenhum teatro em Lisboa que tenha boa acústica. O São Luiz é uma catástrofe, o Nacional é insuficiente, possível mas insuficiente, o Trindade tem vários buracos, no Tivoli foi destruída. É muito significativo como o poder da palavra foi deitado abaixo pelo arquitecto todo-poderoso, foi deitado abaixo pelos artistas que não se interessam por isso. Curiosamente agora todos os dias há entrevistas com jovens fadistas. Ainda hoje ouvi uma logo de manhã, na rádio, e o que o rapaz dizia era: «aquilo que eu gosto no fado não é o sentimento, não é a história, é a palavra, aquilo que eu gosto é parar em cada uma das palavras». E é engraçado como isso vem de uma pessoa que não é particularmente letrada, mas que percebe que aquilo que nos distingue dos macacos é conseguirmos por o *logo* a funcionar.

L.M.: Sem a palavra a comunicação entre nós torna-se impossível.

J.S.M.: Já é difícil com a palavra, é insuficiente a palavra e nós tratamo-la mal. Não quer isso dizer que uma peça toda em silêncio é uma peça que não me interessa, não, porque no silêncio pode estar muita coisa. Quer dizer que os silêncios do Pinter não me interessam, não, interessam-me imenso. Interessa-me o silêncio e a palavra, mas sem a palavra, sem a relação com a palavra, confesso que não me apetece sair de casa. Mesmo para o cinema.

L.M.: Como se processa o trabalho de passagem de um texto para a cena?

J.S.M.: Há duas vertentes, digamos, há muitos espectáculos que fui eu a escolher o texto, noutros poderá ser porque tenho estes dois actores que não estão com nada que fazer agora durante três meses e posso fazer um espectáculo com eles ou não tenho aqueles com quem gostaria de fazer a tal peça que gostava de fazer e posso fazer outra. Essa é a vida de director de uma companhia, é fazer o possível, agenciando o entrar e o sair dos colaboradores vários que temos, e isso é bom, eu gosto desse lado de estar a lidar com a realidade mesmo. Este actor, este. Não tenho o Laurence Olivier porque esse foi-se embora e morreu, mas tenho este. Essa coisa de ser mesmo aplicada ao real

é uma coisa que me interessa no teatro. Normalmente, quando escolho uma peça, escolho-a com bastante tempo de antecedência em relação ao início dos ensaios – uma peça para eu dirigir, porque também há aqui muitas peças que não são dirigidas por mim – por exemplo, esta tarde, ao fim da tarde, temos uma reunião para definir a escolha das peças até 2015, ainda estamos em 2013 e com a crise, mas vamos fazer um primeiro calendário com peças possíveis até finais de 2015. Quando eu escolho a peça já sei o que é que quero e quem são os actores que a vão fazer. Normalmente sou muito exigente na escolha dos actores. Quando escolho a peça quero fazê-la porque quero ver aquele actor ou aquela actriz naquele papel. Às vezes vêm-me sugeridas por outras pessoas, por exemplo *A Estalajadeira* foi uma sugestão da própria Catarina Wallenstein, que me disse: «toda a gente me diz que eu devia fazer uma peça que tu traduziste». Olha que boa ideia. Outras são sugeridas... por exemplo, o Elmano Sancho, que é um actor com quem tenho trabalhado agora muito, ele sugere-me um repertório. Eu não estou a pensar no Elmano para peças passadas no Séc. XXI, não consigo, há qualquer coisa de antigo e de clássico, de pré-romântico no Elmano que só me faz pensar em Musset, no Goldoni, no Synge, mas não penso nele sem ser num lado de jovem galã de um certo teatro que houve até aos anos 60. Não o penso agora, não consigo. Se ele me disser que quer fazer determinada peça eu acredito, mas ele não me diz. Com o Rúben é o contrário, embora ele tenha feito muito bem quer *A Morte de Danton*, quer *O Campeão do Mundo Ocidental*, só penso nele para peças mais ligadas dos anos setente para cá, embora agora queria fazer com ele Tennessee Williams, mas é um actor que me sugere o meio do Séc. XX. Os actores também criam um diapasão, uma chave, para a melodia que eu posso fazer.

L.M.: Falando dos textos que escolhes, que tipo de trabalho dramaturgico fazes para o levares à cena?

J.S.M.: No caso de clássicos, por exemplo *A Estalajadeira*, para mim foi muito importante dizer que aquilo não era uma paródia, que era uma peça realista, que eu queria acções realistas, portanto levar para os ensaios imagens da grande pintura realista do Sec. XVIII, o Chardin, as cenas de caça, as peças de caça, as criadas a levar água, insistir no realismo da cena, e não no lado comédia de *boulevard*, para o qual muitas se poderia levar aquilo, e fiquei contente com o resultado, porque achei que o peso das coisas existia naquele espectáculo que podia ser só ligeiro, e era isso que eu não queria. Claro que o Rúben e o Elmano me ajudaram particularmente nesse centrar



as coisas assim. No Synge, no Campeão, essa é uma peça que precisa de algumas explicações nos ensaios, porque há lá vários dados que as pessoas não têm, mas que depois nos espectáculos se tornam muito evidentes, mas que antes não são, de explicação do que era a história da Irlanda naquele momento, 1907, mas que depois para o espectáculo não é necessário. Aí eu trabalho também fornecendo informações, mas da mesma maneira, que é o primeiro mês com os actores mais ou menos livres, segundo mês eu a tentar lembrar o que os actores fizeram, é como se eu tirasse a fotografia no primeiro mês e só a revelasse no segundo mês, no segundo mês é o trabalho de laboratório em que aquilo que estava mais ou menos desenhado em negativo no corpo dos actores começa a vir à tona e a aparecer e fixar-se, com fixador.

L.M.: Como coordenas essa fixação com o trabalho mais prático, de cenografia, por exemplo?

J.S.M.: Já trabalho com a Rita há imenso tempo, que adoro, e há uma espécie de entendimento que já não passa pelas palavras, é das colaboradoras mais maravilhosas que jamais tive, em que nenhum de nós sabe quem é que fez a proposta, e portanto as coisas vão aparecendo com muita naturalidade. Às vezes é ela que diz «não queria nada fazer assim», às vezes sou eu que digo «olha, na Estalajadeira queria que os móveis ficassem todos à direita, que deixasses uma área de representação à esquerda». São coisas assim, mas muito em conversa. Não há sessões de trabalho, a Rita assiste a muitos ensaios e, nos próprios ensaios, vai criando e corrigindo as várias coisas e, depois, na montagem também. Mas é uma relação muito mais baseada na intuição do que na disciplina da explicação.

L.M.: Então a tua equipa é formada a partir de uma espécie de empatia estética.

J.S.M.: Sim, são pessoas que se entendem bem humanamente, pessoalmente, e vão ficando aqui mais tempo as que se entendem bem com estes pressupostos, mas também com a maneira de trabalharmos economicamente, ou seja, muitos dos actores também trabalham na gestão da empresa, ou trabalham na administração ou na direcção dos espectáculos, há muitos espectáculos que são dirigidos por actores, há espectáculos que são produzidos por actores. Isso é uma das coisas que me interessa, que o actor não seja considerado um imbecil bonito que não é capaz de fazer mais nada a não ser mostrar-se e ser vaidoso. Interessa-me muito que os actores sejam responsáveis e que, ao saírem daqui, saibam defender os seus próprios orçamentos. Outra coisa que me interessa,

fazendo o balanço destes quase quinze anos de companhia, é que para aí noventa por cento das pessoas que estão a fazer teatro neste momento, passaram por aqui. Isso acho muito engraçado e sinto-me honrado. Passaram por aqui no princípio da carreira, quando saíram da escola, passaram por aqui em dois, três espectáculos, depois foram à sua vida, foram fazer outras coisas, criaram os seus próprios núcleos de produção, ou não, mas isso é uma das coisas das quais tenho orgulho e que sempre quis.

L.M.: Mas agora estamos num momento difícil para isso.

J.S.M.: Este momento é dos mais difíceis que eu já vivi. Estamos a sofrer imenso com isso, tivemos de fazer vários despedimentos e anulação de projectos. É isso que estamos neste momento a trabalhar, como é que conseguimos voltar a trabalhar como eu acho que se deve trabalhar, uma empresa que tem financiamentos do Estado, não apenas a gastar o dinheiro. Neste momento, uma das coisas de que tenho mais medo é de encontrar-me com um jovem actor, porque fico logo interessado nos projectos dele mas não tenho resposta para lhe dar. Isso é das coisas que mais me dói neste momento, é encontrar uma pessoa a quem não sei dizer «olha, tenho uma peça que podes vir a fazer» ou «esta peça pode interessar-te». Neste momento, tudo aquilo que eu fiz em dez anos, ou doze, da vida da companhia está impossível. Só tenho de ver as contas.

L.M.: Que relação é que o teatro tem com a política?

J.S.M.: A política, no sentido da profissão política, não tem muito, porque é uma coisa que existe fora das actividades dos políticos. Só existe no Dia Mundial do Teatro, em que eles vão visitar e dizem que somos muito interessantes, e não se percebe bem para que é que existimos. Agora, na vida da cidade, o teatro foi até há pouco tempo o templo laico. Havia muitas igrejas e havia uns sítios onde não se ia à missa, mas onde se ia regularmente para fazer mais ou menos o que as pessoas fazem na missa, que é pensar sobre a vida, mas não do ponto de vista da religião. Por isso é que a religião nunca gostou muito do teatro, porque éramos rivais. Além disso era à noite e as raparigas mostravam as pernas. Mas era sobre o mesmo assunto, ou seja, pessoas juntas que passam duas horas ou duas horas e meia a pensar em como amaram, como vão amar, como vão destruir-se, como vão viver em conjunto, e é esse o assunto do teatro.

L.M.: Onde é que ainda existe esse templo laico da reflexão e do pensamento?

J.S.M.: Aqui não há.

L.M.: E na província?

J.S.M.: Nem sequer na província, porque esses acontecimentos são de carácter muito episódico, naturalmente, porque há falta de meios. Mas é curioso que as pessoas que estão em plena maturidade e podem ter o tempo de reflexão, não vêm ao teatro nem ao cinema, em Lisboa. Nem compram livros, ao que eu sei. Quem compra livros são os mais velhos, e os mais novos por obrigações ou por ânsia cultural.

L.M.: Hoje em dia é difícil perceber onde é que estão esses templos de pensamento. Embora haja muitas pessoas jovens a querer fazer teatro, parece-me que há pouca discussão sobre o que é que o teatro ainda pode ser...

J.S.M.: O Heiner Müller dizia, quando havia o muro, que o muro era a grande safa para um teatro do pensamento do lado de lá, porque era verdade que qualquer estreia no Berliner Ensemble, no Deutsches Theatre, ou na Völkshbühne, era um acontecimento político. Ou seja, as pessoas iam, viam aquilo, ouviam mais do que era dito no texto, sentiam as alusões a coisas que não eram ditas, mas a cidade vivia aquele espectáculo de teatro. Ele dizia que o teatro do lado de cá, o teatro do lado que agora ganhou, o teatro chamado democrático, era um teatro para dentistas. O dentista é a pessoa que ganha mais dinheiro na Alemanha, e são aqueles que ficaram com o ouro dos judeus em Auschwitz, portanto ele dizia que não queria que o teatro fosse uma arte para dentistas, o que era de uma maldade tremenda, mas tem graça, porque no fundo, neste momento está-se a assistir a algum voltar de interesse de alguma burguesia pelo teatro feito em Portugal, coisas muito episódicas, nos teatros nacionais ou nos teatros municipais, que têm algum êxito, de gente com bastante dinheiro.

L.M.: As teorias em torno do conceito de *teatro pós-dramático* e de um *espectador emancipado*, parecem sugerir que se construíres um espectáculo de um forma logocêntrica, já estás a ser autoritário em relação ao espectador...

J.S.M.: Sim, isso é uma das críticas, mas um dos problemas principais é que a maior parte desse teatro feito cá é um teatro para os profissionais da profissão, é como os festivais de cinema, o festival de cinema é um local de encontro sobretudo para os profissionais que se interessam pelas soluções da profissão e das resoluções estéticas, políticas ou económicas daqueles que fazem. A mim assusta-me que uma arte seja apenas interessante para os profissionais dessa mesma arte, porque já não é sequer para

os profissionais da pintura, ou do romance. Que o romance só interesse a romancistas, que o teatro só interesse às pessoas que fazem teatro, mete-me nojo. Mas não é isto que acontece na Völkshbühne, templo do pós-dramático actual, ou do Deutsches Theatre, que está a renascer depois de um período de academismo, não é isso que interessa lá porque continua a existir uma grande vitalidade, quer de criação, quer de recepção. Mas é engraçado pensar que nesses templos, que estão a ser imitados, um espectáculo dura três anos, é representado durante três anos, não todos os dias, mas é representado durante três anos, o que significa que se destina a uma população muito maior do que as trezentas e vinte pessoas que podem ir a quatro representações. Há uma obrigatoriedade cívica ao criar um espectáculo, que significa eu estou a falar para a cidade, estou a usar dinheiros públicos para falar para a cidade e a investigar novas formas estéticas, novas formas de produção, e a provocar as antigas formas, com certeza, isso é o que me interessa no teatro, agora o teatro fechar-se numa espécie de auto-contemplação dentro da profissão, é uma coisa que não me interessa absolutamente nada. Nem no teatro, nem no cinema.

L.M.: Achas que o teatro ter financiamento público lhe dá esse dever, tu sentes esse dever de falar para a cidade, dialogar com os espectadores?

J.S.M.: Eu acho que sim. E o outro, que não tem financiamento público, tem mesmo esse dever, porque precisa do dinheiro. Eu acho que todo o gesto humano deve ser de diálogo com os chamados homens de boa vontade, ou seja, deve estar aberto à crítica, à abertura, ao diálogo, à oposição. Especialmente no caso das artes públicas, como o teatro. São artes inadiáveis, ou seja, não posso deixar este espectáculo para ser feito daqui a cinco anos, porque nessa altura os actores já têm barriga. O teatro é uma arte que é feita com a realidade do presente, apenas para o presente, fica na memória, fica na formação, é um eixo que fica, mas que é feito com o que existe, o teatro não é feito com o que não existe.

## **Um Diálogo Com a Sociedade**

Entrevista com João Lourenço e Vera San Payo de Lemos | Teatro Aberto

31 de Outubro de 2013, Teatro Aberto, Lisboa

Levi Martins: O João começou por fazer teatro como actor, nomeadamente com a Amélia Rey-Colaço. Por que é que decidiu (juntamente com Irene Cruz, etc.) fundar o Grupo 4?

João Lourenço: Exactamente para contrariar o teatro que se fazia na altura. Não com a mesma ideia com que hoje as pessoas formam grupos, porque se forma grupos hoje para trabalhar, para as pessoas estarem juntas. Vejo logo pessoas a dirigir, sem ainda terem prática nenhuma. Sair do Conservatório é uma aprendizagem só, há uma aprendizagem que se vai fazer para a frente. Em Londres, hoje, as pessoas que saem do Conservatório têm lugares no National, têm lugares no Royal Court e noutros, para estarem dois anos, três, nas suas directivas, seja encenador ou actor. Se é actor, está a fazer pequenos papéis e de repente há um encenador que o vê e que o põe num protagonista, mas as pessoas depois de saírem do Conservatório têm um tempo de experiência na profissão, e o que eu vejo hoje é que não há experiência na profissão. Entram logo com projectos globais. O Conservatório é uma escola e depois da escola tem que haver um tempo de aprendizagem, porque a pessoa sai médica e não começa a operar no dia seguinte. Até um piloto tem uma data de horas em co-piloto, essas coisas não são assim, e aqui passou a ser assim porque se acabou com uma profissão. Hoje não existe profissão, qualquer pessoa pode encenar, o que é bom, por um lado. É muito fácil hoje as pessoas fazerem grupos; quando começámos era muito difícil. Não havia teatros, tinha que se alugar. Hoje a gente vê o Tivoli, aquilo é horrível, mas antes era um cinema ímpar, um dos únicos que tinha tardes clássicas, e era aquele senhor que deu nome ao Parque Mayer, o Mayer, que era dono do Tivoli, e portanto o Tivoli tinha uma programação de cinema muito melhor que a do São Jorge e dos outros, uma programação mais cuidada. A pessoa que fazia lá a publicidade para ganhar dinheiro era o José Gomes Ferreira, um escritor daqueles ali sentado a fazer publicidade para ganhar a vida, porque o escrever não dava e a ensinar-nos a nós o que é devíamos pôr na publicidade. Mas isso também nos fez ver a dimensão que era alugar o Tivoli para fazer teatro às seis e meia. Eu tinha, através do Vasco Morgado, alguns conhecimentos, o que me permitiu chegar ao Mayer e pronto. E o Mayer conhecia-nos, na altura, da

televisão, que não era esta televisão também, era diferente, não eram estas novelas, não era isto, embora tivesse feito a primeira no Brasil. As pessoas cá só souberam muito mais tarde, e nem sabiam nessa altura o que era uma novela (por volta dos 7:40 há ainda uma referência ao assunto)

Quando criámos o Grupo 4 ainda nenhum de nós tinha trinta anos, mas como tínhamos começado todos muito cedo, as pessoas conheciam-nos. O Grupo 4 foi o primeiro de todos, ainda não havia Comunas, ainda não havia nada. Havia o Teatro Experimental de Cascais, que não era um grupo independente. Nós fomos o primeiro grupo independente que começou sem um tostão do Estado, e nunca o tivemos, isso fazia-nos parar e ir ganhar dinheiro para voltar a fazer. Com a censura e com aquilo tudo havia um objectivo, que não era só estar contra o teatro que se fazia, para isso tínhamos ido para o Monumental, porque eu era amigo do Vasco Morgado e ele cedia-nos o Monumental, mas aí estávamos dentro da casa do lobo, não era isso que a gente queria. Fomos para lá, quando foi para fazermos o Insulto ao Público, aí não fomos para o Tivoli. Estas coisas que tínhamos na nossa cabeça, coisas puras e engraçadas de estarmos não só a criar um estar contra o teatro que se fazia, fazer um outro tipo de teatro, não quer dizer que não se fizesse peças importantes, às vezes o Ribeiro ou outros fizeram, mas o nosso objectivo era um objectivo totalmente diferente do teatro comercial. E depois também político, isso estava em nós. E isso viu-se depois pelo público que tivemos... depois vieram outros arrastados, mas foi um público de estudantes em cheio, e depois eu fui sabendo, era ele Ministro da Cultura, o Lucas Pires, e precisava de uma coisa e disse-me «mas eu sou seu fã, eu ia ao Tivoli ver as coisas todas», um gajo do CDS, que depois fundou o CDS, mas que devia ser anti-fascista na altura, não faço ideia. Mas tínhamos um grande público de estudantes.

Vera San Payo de Lemos: E faziam tournée também, não era?

J.L.: Sim, fazíamos tournée.

L.M.: Mas então era um teatro para reflectir?

J.L.: Sim, para reflectir e com autores novos, com a grande dificuldade da passagem na censura. Nós tivemos um espectáculo todo pronto e deitámos os cenários fora. A censura estava a dizer que «sim, talvez, talvez...», mas depois havia o ensaio geral de censura e nós não tínhamos ainda o carimbo... porque eles depois eram muito rigorosos

num plano burocrático. Se estava lá o carimbo «como é que é agora...». Ou perdiam a cabeça e a PIDE ia buscar-nos, mas também não convinha, porque éramos bem conhecidos. Mas fomos ameaçados disso, quando fizemos o *Insulto ao Público*, fomos ameaçados de ser presos, se não tirássemos coisas, mas nós tirávamos e punhamos, foi uma luta. Mas era muito difícil fazer-se as peças que nós queríamos. Começámos com uma peça do cinema, que fez o Tom Courtenay com o Richard Lester, *The Knack.. and How to Get It*, que foi na altura em que estes jovens ingleses que estavam a surgir com filmes como o *Taste of Honey*.

L.M.: Queriam fazer um teatro diferente do que se fazia na altura, mas que tipo de diferenças procuravam?

J.L.: Havia logo um propósito político para o fazer. Não havia um propósito comercial, mas precisávamos das pessoas lá. E ainda hoje precisamos. Mas não era para ganhar dinheiro, por isso às vezes pensámos até vender os carros porque tínhamos de pagar às pessoas, se aquilo não desse, e portanto o problema comercial era sempre posto para trás das costas. Isso era uma coisa de geração, as pessoas não estavam com o dinheiro à frente. Quando apresentávamos um projecto as pessoas diziam: «ah, isso é fantástico» e não diziam «espere lá, quanto é que é?», e depois é que se falava do dinheiro. Mas isso era uma maneira de estar e também era má.

V.S.P.L.: Mas vocês também trabalhavam noutras coisas...

J.L.: Sim, sim, trabalhávamos para ganhar dinheiro para fazer uma peça.

V.S.P.L.: Em dobragens, noutros teatros...

J.L.: Mas também havia determinadas coisas que não fazíamos, por exemplo não fazíamos publicidade. Hoje em dia o que é os actores não fazem, fazem tudo. Era outra forma de estar na profissão, e depois acabou-se com a profissão. Mas foi lindíssimo, aqueles anos foram muito bonitos. De repente abrimos uma porta e podíamos fazer todas as coisas que queríamos, e hoje as pessoas têm isso. Tu hoje podes fazer o que queres, é preciso é arranjar dinheiro. Agora há muito menos gente a não por o dinheiro à frente, a pôr o projecto.

L.M.: Sentem que os jovens agora só fazem um projecto se houver dinheiro?

J.L.: Não todos. Eu trabalho com alguns jovens que estão comigo e não estão a pensar nisso. Acho não são todos, mas a maioria talvez.

L.M.: Perdeu-se esse sentido de necessidade de fazer teatro?

J.L.: Eu não estava a falar apenas de teatro, mas de uma maneira geral.

L.M.: Mas então focando apenas o teatro?

J.L.: Eu acho que a televisão veio mudar o sistema todo que havia. Primeiro, houve esta mistura muito grande entre o que era amador e o que era profissional, havia um teatro amador óptimo na província, havia muita gente que gostava de teatro, então fazia teatro tendo outras profissões e, de repente, também passaram a ser todos actores, aí pela província fora, sem condições nenhuma, deu-se essa mistura entre o teatro amador e o teatro profissional. E depois a facilidade com que começou a fazer-se teatro, porque não havia leis. Antes só fazias um espectáculo se tivesses condições, condições de bombeiros, condições físicas para as pessoas saírem. Agora pode fazer-se um espectáculo em qualquer lado, numa casa, quase, o que às vezes é perigoso, se aquilo arde, morrem lá dentro. Mas podes fazer, fazes. Antes não era possível fazer teatro num barracão, numa garagem, tomara-nos nós, mas também se houvesse isso não teríamos feito um teatro, e não haveria este. Eu não sou contra isso, mas isso fez com que muita gente, que agora tem a possibilidade de fazer promoção ainda mais do que tínhamos, através da internet, agora existe a possibilidade de lançar um espectáculo como uma companhia mais profissional lança, é igual, e as pessoas às vezes vão aos sítios e «epá, o que é isto, meu Deus?» e depois alguns passam a achar que o teatro é aquilo, são apanhados pela primeira vez, mas o teatro tem outras coisas. O teatro é um objecto com que se devia ter cuidado, como os tipos em Londres, ou na Alemanha, cuidam bem dele, embora façam as maiores loucuras, há qualquer coisa que é bem cuidada, mas aqui não é, aqui não é.

L.M.: Mas quem é que pode cuidar do teatro?

J.L.: Somos nós. E os espectadores, aqueles que vão ficando. São as pessoas que são apanhadas, gostam, falam, vêm. Há, por um lado, alguns grupos aqui que tentam fazer um tipo de teatro que não afaste os espectadores, o que não quer dizer que seja comercial, mas que haja um trabalho de estudo, que isso esteja pensado. Eu posso fazer um teatro com três horas e as pessoas pensarem que é uma, ou posso fazer um teatro de



três horas que parecem cinco, e que as pessoas já não estão lá. «Ah, isto é muito bonito» diz o tipo que dirige, mas as pessoas já não estão lá, já estão a pensar nelas, noutras coisas, e ao intervalo saem. Qualquer pessoa que dirija seja o que for, cinema, teatro, tem de se colocar um pouco na posição do espectador. Se faz aquilo para outros verem, não pode estar a condescender com eles, nem pensar, é a sua ideia, mas a sua ideia é para passar, para ver. O próprio Fellini parte de um cinema muito bom, mas muito normal, depois para aquela grande aventura que ele fez, mas aí já tinha toda a gente atrás dele. E aqui às vezes as pessoas do teatro não se importam com o outro lado, «isso não importa, posso não ter espectadores». Então faça para ele em casa, mas não chateie a gente, quer dizer... Acho que a noção de público está a perder-se muitas vezes, e acho que se o teatro é o público e o espectáculo, esse diálogo terá que existir, e as pessoas que estão a dirigir, uma ou duas, ou dez a dirigir, têm de ter a noção disso. Estão a fazer aquilo para mostrar a alguém.

L.M.: Que tipo de trabalho concreto fazem, de articulação da dramaturgia com a encenação, para trabalhar esse diálogo com o público? No vosso caso, normalmente partem de um texto.

J.L.: Partimos de um texto, mas também se pode partir de uma ideia, não é preciso partir de um texto. Nós geralmente partimos de um texto, mas há pessoas que partem de uma ideia base que desenvolvem. O que eu queria dizer é que têm de ter em mente que seja como for é para apresentar, não é para si, não está fechado em si. Nós partimos de espectáculos que podemos achar que esta companhia deve apresentar. Nós temos um público até muito fidelizado, há pessoas que vêm cá sempre. Dizem-nos que nunca sabem o que vão ver, e isso é bom, não tem uma direcção que se esteja a sobrepor sempre às peças, são as peças que levam a uma direcção. Não há uma ideia concebida antes do texto. As ideias vêm depois daquele texto. Parte-se de um texto e pensamos o que é que há aqui mal neste texto, o que é que se vai cortar neste texto. E aí já começa a ideia de apresentarmos, de que vamos apresentar alguma coisa. Quando uma pessoa escreve um livro, também sabe que aquilo é para ser lido, o que não implica que seja para vender. Quando alguém escreve, mesmo sendo uma coisa muito intimista, muito pessoal, sabe que aquilo vai ser lido. Não está a escrever a pensar que venha a ser um *bestseller*, mas está a pensar que aquilo que lá põe as pessoas vão comentar, vão ver, pode vender dez, mas são dez a ler.

L.M.: E em si essa escolha de dialogar com os espectadores é já uma postura política em relação a fazer teatro?

J.L.: Sim, porque nós quando escolhemos as peças é evidente que tem a ver com o que se passa neste país. Por isso é que estamos mais agarrados a peças contemporâneas, porque pode ser mais directo, não temos de disfarçar muito ou tentar mudar um Shakespeare todo, embora haja peças que sejam universais. Se faço o *Júlio César*... há peças do Shakespeare próprias para isso, mas não são todas, há umas que não dá mesmo, e depois é ridículo estar a torcer aquilo. Mas mesmos os clássicos, há sempre coisas que se pode ir buscar, como o Brecht, pode-se ir buscar numa altura uma peça mais apropriada para nós colocarmos a nossa ideia. Por exemplo o Miller, neste momento não seria apropriado fazer *A Morte de um Caixeiro Viajante*, ou o *Todos Eram Meus Filhos*, mas *O Preço* talvez, por isso é que apareceu *O Preço*. Apareceu já há um ano e tal, e cada vez começou a ficar mais interessante fazê-lo. Mas também há uma dimensão política daquilo que nós, artistas, vemos que se está a passar à nossa volta, e portanto somos também encaminhados... Temos mais do que uma peça, claro, nós temos sempre imensas peças, e depois escolhemos uma e dizemos que vamos fazê-la por um conjunto de razões, mas depois não sabemos o que é que vai sair. Felizmente como se começa não é como se acaba.

V.S.P.L.: Há muitos temas que andam sempre no ar, seja porque são ventilados pelo tempo em que nós vivemos, seja porque nós próprios estamos a fazer determinadas leituras, e nos estamos a ocupar ou interessar por determinados temas, e isso faz com que quando lemos peças, quando lemos textos, achemos que esta peça se enquadra dentro destas ideias com que nos debatemos neste momento, ou que se enquadra naquilo que nos rodeia, e que são temas que estão em discussão, e isso faz-nos dizer «este texto tem este tema, que está retratado aqui desta forma, que nos parece que comunica». Porque esta ideia de comunicação é importante para nós, não é só nós queremos expressar-nos... Vou dar dois exemplos muito díspares, que é o exemplo do (*Selvagens*) *Homem de Olhos Tristes*, que é uma peça que, no fundo, tem a ver com o universo da família, mas é apresentada de uma forma muito onírica, é um pesadelo de um homem que está em viagem e de repente é sugado para dentro de uma família. Esta questão da família é um tema eterno, e a maneira como aquele tema da família, que é tão tratado em tantas peças, aparece naquela peça, é para nós interessante ver e mostrar, como é que o tema da família é ali apresentado, de uma forma desagradável até, para a

maior parte do público, porque é um texto um bocado à David Lynch. E depois também o tema da família, de uma maneira completamente diferente, no *Deus da Matança*, que depois foi adaptado também ao cinema, e que é da Yasmina Reza, uma das autoras de teatro de maior sucesso até comercial. Nessa peça são dois casais que têm um problema com os filhos, porque um dos filhos partiu os dentes ao outro numa rixa, na escola, e então eles reúnem-se para falar civilizadamente sobre aquele problema do filho. Então é todo aquele lado da civilização, dos casais que vêm, educação, o que é importante e o que não é, e depois vêm as emoções ao de cima e aquilo torna-se uma autêntica batalha campal. Portanto também há essa reflexão sobre os comportamentos, sobre o que é que é civilizado, o que é que não é civilizado. No fundo há essa ideia de discutir temas, discutir formas de comportamento, pô-las à discussão, problematizá-las, lançar uma luz diferente ou interessante sobre coisas que são conhecidas, mas que na forma como surgem naquela peça, lançam uma luz nova sobre o tema.

J.L.: Se formos ver, nos nossos espectáculos, pelo menos na maioria deles, nunca há finais fechados. Há sempre uma possibilidade de o público pensar mais assim ou mais assado...

L.M.: É também uma forma de dar liberdade ao espectador.

J.L.: ...embora esteja lá a história. Porque é um diálogo constante.

L.M.: Para o qual é preciso essa ambivalência, o expressar desse carácter paradoxal da vida?

J.L.: Não estamos a dizer às pessoas como é que é. As pessoas é que tiram ilações. Embora haja autores que pareça muito isso mas está lá tudo, como o próprio Brecht em algumas peças.

V.S.P.L.: Histórias ou farrapos de histórias, personagens com arestas, situações com problemas, é esse tipo de coisas que nos interessa e que nós procuramos. São um bocado esses os critérios, vendo bem.

J.L.: Que tenham a ver com os problemas da sociedade, e também com o nosso gosto em apresentar determinadas coisas que não estejam a dar lições mas que suscitem dúvidas no espectador. Se cada dia conseguíssemos transmitir uma ideia forte a uma

das trezentas pessoas que estão, é fantástico, que essa pessoa seja confrontada com um problema com que fica a pensar. Uma por dia seria fantástico.

L.M.: Então para isso têm uma espécie de atenção dividida. Por um lado estão atentos ao que de novo se está a escrever, por outro, olham constantemente para a realidade para tentar sentir-lhe o pulso?

J.L.: Acho que hoje em dia nenhum artista pode estar num casulo. As coisas estão abertas, não se pode estar fechado. Tem de escolher, porque há muita coisa para escolher, agora com a internet e tudo, o acesso que temos agora a todos os livros, à educação, agora posso ter imensas coisas aqui no telemóvel, mas temos de estar atentos, atentos à sociedade. Por isso é que digo que há esse diálogo, há um diálogo nosso com a sociedade.

L.M.: Há esse trabalho dramaturgico, a adaptação e preparação do texto, um estudo à volta dos textos escolhidos e depois, como é que se passa às escolhas concretas, como a escolha dos actores?

J.L.: Isso é como acho que é para toda a gente, escolhemos quem achamos que pode melhor servir os papéis, podendo arriscar mais num ou noutro que ainda não fez isto ou aquilo, ou que é mais novo, mas são aqueles que a gente vê que podem servir, mas às vezes até não, e depois já não é esse, é outro. Quantas vezes a gente começa com uma pessoa e essa pessoa não vai até ao fim... Mas a maioria das vezes vai. A nós não nos interessa quem é conhecido ou quem não é conhecido, porque já vimos pessoas que estão muito conhecidas na televisão, que às vezes chamamos e não é por isso, e não quer dizer que traga mais gente, isso é tudo uma utopia. Não será em espectáculos comerciais, no entanto. Mas nós escolhemos aqueles que achamos que estão mais certos para os papéis, que melhor podem perceber aquilo que nós queremos. E depois é um trabalho que é sempre também uma dramaturgia, há sempre uma dramaturgia em cena. Eu sou daqueles encenadores que marco, há uma marcação. E, portanto, os espectáculos não ficam todos desequilibrados. Mas isso é uma coisa que hoje não interessa nada, a gente vê tudo de um lado, tudo de outro, tudo ao centro, de repente em dez minutos já experimentaram o palco todo. Não há desenvolvimento dramaturgico do próprio cenário. As coisas são feitas e não são estudadas. Mas os cenários, as marcações, está tudo nos quadros. Eu se quiser fazer um grande plano, posso ter dez pessoas em cena e, de repente, só olham para uma. Porque ele está colocado naquele

sítio, eu sei que olham para lá, mas isto é preciso estudar um bocadinho e a peça poder dar isso. Eu faço sempre uma marcação porque é também outra dramaturgia das imagens, do próprio texto e dos actores. Porque umas pessoas não podem estar tão perto das outros, não entram no círculo delas. Hoje em dia às vezes penso: “como é que é possível aqueles gajos estarem tão juntos a dizerem uma coisa um ao outro, é impossível, o outro nunca permitiria que ele estivesse a cinquenta centímetros dele, a personagem não permite isso”. E está a tramar aquilo tudo, por estarem tão juntos. São coisas que não são estudadas e depois aparecem assim. Essa marcação existe mas eu só faço uma marcação base, mas primeiro ponho os actores a fazerem como querem, que eu já sei o que é que dá, para onde é que vão, calculo. Às vezes há alguma coisa engraçada. E também vejo como é que eles sentem o papel fisicamente. Há muito tempo fazia muitos ensaios de mesa, agora quero a mesma coisa mas em pé, para aquilo passar pelo corpo. O que não quer dizer que a gente depois não se sente à mesa e discuta melhor determinadas coisas, mas quero-os em movimento. E depois de eles andarem no palco como quiserem, fazerem a encenação deles, depois sim há uma marcação. Mas aí já os vi. Depois dou-lhes uma marcação base, depois de eles terem adquirido aquilo que lhes pedi – eles ficam muito aflitos porque a maioria não sabe – e depois começa a ser mais fácil para eles. Há determinadas coisas que eu, com eles, vou vendo e vou mudando. Mas há outras que não. E isso tem a ver com como eu estou a pensar a luz, a luz não é uma coisa à parte, como estou a pensar o som, são camadas de dramaturgia que se vai pondo em cima até ao final. Quanto a mim estas coisas têm de ser estudadas, e não é por isso que não crias espontaneidade. Fico muito contente quando venho aqui e vejo esta gente que está a fazer isto já há tanto tempo, e claro que tem diferenças, mas o público não sente. A gente tem feito alguns colóquios com o público e dizia um senhor: «isto agora está melhor do que na estreia», e eu deixei-o falar mas depois disse-lhe que acho que os espectáculos na estreia têm um determinado valor, depois isso mantém-se e depois começam a decair, e não a subir, que é totalmente o contrário. Só se não se trabalhou. Se não se trabalhou é evidente que se está a fazer ensaios nos espectáculos. Se está trabalhado, está trabalhado, e depois é com o público, há noites que é melhor, há noites que é pior, mas aí há um outro diálogo com o público, de respirações, de risos, isso é outra magia. Agora a atenção que eles têm nos primeiros dias, têm uma atenção e uma tensão que eu gosto, porque qualquer coisa que haja são gatos. Depois os gatos começam a ser mais moles. Por exemplo às vezes numa marcação em que é suposto haver uma fala e o actor depois sentar-se, às

vezes começa a aproximar-se enquanto fala, parece que está a cumprir a marcação mas não está. Depois também há os que eu chamo os “cús pesados”.

V.S.P.L.: [risos] O João tem uma tipologia muito própria...

J.L.: Mas realmente eu disse a esse senhor que sim, o espectáculo muda, e muda todas as noites, não deve é ser visível ao público. Uma pessoa que venha num dia e volte uns dias a seguir não deve notar a diferença, deve parecer quase igual, deve manter-se. Se alguém diz ao actor, lá fora: «aquela tua cena é fantástica», eu já sei que tenho de estar atento a essa cena porque o actor vai prolongá-la, e às tantas já está a estragar aquilo que era bom. Por isso é que tem que haver sempre uma pessoa de fora. Hoje em dia há a história de que não é preciso encenadores... Eu gostava de dizer a uma orquestra: «toquem», sem maestro, «toquem lá para ver como é que é». Depois não entravam sequer ao mesmo, quer dizer, há normas para fazer as coisas e o teatro também tem essas normas. E, voltando à conversa que tive com esse senhor, disse-lhe que havia uma coisa de que se estava a esquecer, é que da primeira vez que viu, não conhecia, e algumas coisas terá ficado a pensar nelas, portanto quando veio cá pela segunda vez, já viu de outra forma e já tem uma outra posição de ser espectador, e até pode ter gostado mais porque está já a ver coisas que está à espera que aconteçam, mas isso não quer dizer que o espectáculo tenha sido pior na primeira vez, mas apenas que a sua posição é diferente. Não quer dizer que não haja espectáculos que ao fim de um mês ou dois não estejam muito melhor, mas aí acho que não foram ensaiados, não foram correctamente ensaiados e os ensaios prolongaram-se.

L.M.: Há pouco falaram-me dessas camadas de dramaturgia, mas hoje em dia fala-se da possibilidade de um teatro mais livre, como Lehmann defende no *Teatro Pós-Dramático*, um teatro com menos normas e regras...

J.L.: Mas eu não acho que isto sejam normas e regras, quer dizer...

L.M.: Não num mau sentido...

J.L.: Não, eu sei, eu sei, quer dizer, se nós queremos um teatro mais livre, então em vez de pegarmos num texto, podemos fazer nós o texto, com os actores todos. Mas se há uma base para fazer...

V.S.P.L.: Se há uma partitura...

J.L.: ...essa partitura terá normas, com certeza.

L.M.: O que é que mudou entretanto? A vossa geração parece defender que há regras, que há uma forma de se fazer as coisas, a minha fala de liberdade...

J.L.: Você, que está no cinema, sabe que o cinema tem que ter uma estrutura. Claro que aqueles planos que são convencionais podem deixar de o ser, mas há uma montagem, tem que haver uma montagem. Também se pode fazer sem montagem, seguindo com a câmara, mas a mim agonia-me muito. Embora goste do Cassavetes, mas é complicado, se é demais. Há uma câmara, há uma ideia, há um olhar, quem está lá, está com um olhar. Estão sempre lá normas, tem de ser ter algumas. Não haver nenhuma depois cai num experimentalismo que não é bom. E há muitos filmes que não deviam existir, que são um horror. Mas haver a possibilidade das pessoas agora, por exemplo, com as curtas, dar possibilidade de uma data de gente mostrar o seu cinema, eu acho que é fantástico, poderem fazer.

V.S.P.L.: É um bocado como aquela frase que destaquei no outro dia, numa entrevista com o Luis Miguel Cintra, em que ele, a certa altura, diz numa passagem que «não se pode estar a pedir agora às pessoas que já têm uma certa idade, e fazem as coisas de uma certa maneira, para fazerem de outra, porque as pessoas já têm uma certa idade». Depois, numa outra passagem, ele dizia uma outra coisa que era «nós fazemos assim porque é assim que queremos fazer.» Pronto.

J.L.: E os novos também podem estar nisso. O problema é que quando se está a utilizar dinheiros públicos, aí já vem o meu lado político. Se se está a utilizar dinheiros públicos só para se fazer brincadeiras para eles, isso aí já não é bem assim. Por isso é que eu digo que há sempre esta história de a gente saber quem tem na frente, que nos estão a pagar aquilo. O subsídio para mim não é um subsídio para eu fazer coisas, é um subsídio ao bilhete. Eu para fazer os espectáculos que faço aqui, que o subsídio cobria, agora não porque podemos fechar, o subsídio cobria 55%, e isso permitia-nos fazer bilhetes a quinze euros, que não são quinze euros porque há muitos descontos, portanto é um subsídio ao bilhete. Para fazer este espectáculo e estar três meses em cena, no mínimo, porque o teatro também não é para fazer quatro espectáculos. Isso foi o bailado que começou e foram atrás do bailado, quando o bailado é que é para três ou quatro espectáculos. Então uma pessoa está dois ou três meses a ensaiar e faz dez espectáculos? Há qualquer coisa que não está bem.

V.S.P.L.: Mas também tem a ver com as salas, João.

J.L.: Não tem só a ver com as salas. Mas mesmo com as salas, proponham mais tempo. Isso é outra coisa ainda, que é o problema dos programadores. Devíamos ter imitado a Espanha, porque a Espanha está cheia de bons teatros, nas capitais de distrito, e as peças circulam por lá, aí dois, três dias, mas uma peça que estreia em Barcelona ou Madrid tem meses de carreira. Aqui não. Arranjaram-se os teatros, temos ótimos teatros aí pela província e depois temos uns programadores, alguns vieram aqui tirar cursos à pressa, outros estão lá e parece que eles é que fazem as produções que apresentam mas não são, eles não são os artistas. Depois vão lá fora, vêem isto, vêem aquilo, e depois «tenho aqui três dias, tenho aqui dois. Eu não tenho, isto está fechado, eu não tenho», quando devia ser uma coisa mais estatal, com as companhias subsidiadas. Mas eu disse isso aos Carrilhos e aos outros, mas havia de haver, devia haver uma política de escolha, a partir dos espectáculos das companhias subsidiados, de espectáculos para circular. Poderiam escolher em função daquilo que achavam, tinham um ou dois nossos, da Cornucópia, da Comuna, de Cascais... e depois também dos grupos que se candidatassem para isso, grupos mais efémeros ou que não tenham espaço. E portanto teríamos as peças a circular por Portugal, pelo menos nas capitais de distrito. Era preciso camionetas, para transportar os cenários. A gente quando vê os espectáculos estrangeiros virem cá, vêem esses TIR, e a gente depois vê aquilo. E depois há peças que estreiam em Berlim só para os festivais, há peças só para os festivais. Esses teatros que foram construídos e pagos com o nosso dinheiro, teriam um desenvolvimento em que as pessoas teriam teatro todos os fins-de-semana, sempre teatro diferente, nem precisariam de vir a Lisboa, não precisariam de ir a Madrid ou a Barcelona. O que é que se faz disso? Mas nós pagámos esses teatros.

L.M.: E pagamos o teatro que é feito, num certo sentido. Acho que há uma ideia do Lipovetsky, a ideia central do seu livro *O Crepúsculo do Dever*, que retrata justamente uma mudança de paradigma de uma sociedade que se organiza em torno da ideia de dever, para uma em que se organiza em torno dos direitos. No fundo, no teatro, interessa os criadores definirem bem qual é a sua posição, se se estão a servir do teatro, se estão a servir o espectador, ou se estão a criar um verdadeiro diálogo...

J.L.: Eu acho que é muito difícil analisar os jovens. O mundo era outro, como é que eu seria aos vinte anos hoje. Não sei. Há uma ideia política que eu acho que teria na



mesma, há determinadas coisas que manteria. Há muitos jovens que estão muito atentos ao que está à volta deles, e têm mais ferramentas para isso, têm mais ferramentas para chegar ao conhecimento, enquanto nós tínhamos de mandar vir livros de fora. Têm muito mais acesso a uma cultura mais imediata. Há determinadas coisas na maneira de estar, na maneira de ser sério, a maneira de ser humana, que a gente ainda não está lá mas tentamos, essas coisas acho que se mantêm, acho que o jovem de hoje não é tão diferente de como éramos. Eu acho é que não se pode analisar em termos de «eu fiz assim, estes agora fazem assado». Como é que eu faria se tivesse vinte anos hoje? Se começar a pensar assim vejo que só me restam algumas coisas ainda agarradas a mim. Mas o meu tempo também é hoje. É que o meu tempo é hoje.

L.M.: Sentem que já têm uma determinada maneira de pensar e de materializar as ideias?

V.S.P.L.: Eu acho que claro que há uma maneira de fazer. Eu acho que toda a gente tem uma escrita, uma letra. Acho que no nosso caso é muito conforme a peça, o universo da peça, a maneira como nós a abordamos e conforme as pessoas que estão connosco, também. Essa dinâmica toda que se vai construindo... e isso é uma das coisas que também nos faz muita confusão, é dentro destas candidaturas aos subsídios ter de se descrever a encenação. Pode-se dar uma sinopse do assunto e da peça, mas descrever a encenação, quando é uma coisa que vai ser desenvolvida e criada naquele momento...

J.L.: Em conjunto.

V.S.P.L.: ... é assim um pouco estranho.

J.L.: Por muito que eu tenha ideias antes, essas ideias são maleáveis. Se não como é que aquilo se desenvolvia? Isso tem a ver um pouco com a forma como eu sou às vezes descrito, como encenador, porque eu pretendo uma coisa que as pessoas não querem, que julgam que o encenador tem uma forma e a gente tem que ir para essa forma. Eu tento destruir isso para construir espectáculos. Embora saiba que não consigo. Normalmente há sempre coisas que eu trago agarradas. Estes anos todos, esta forma de fazer. Mas tento sair do que fiz para ir fazer outra coisa. Sei que isto é uma ilusão, mas tento fazer. Onde é que isso se nota? Nos espectáculos muito diferentes, tanto na cor, como na luz, como na própria maneira de abordar o texto com os actores, por isso também escolho actores para, não escolho sempre os mesmos, se não estava a cair nisso

na mesma, lá estavam os mesmos outra vez. Não me interessa se estiveram na televisão, se fizeram cinema, desde que tenham condições para fazer, fazem, hoje toda a gente faz tudo. Mas isso eu sei que foi uma desvantagem. Isso foi uma desvantagem para uma opinião que se faz sobre os encenadores portugueses. Eu vejo o que é que já fiz e vejo quando vem uma lista, de história, que estou lá num rodapé, o que acho muita graça. Pronto, está bem. Mas isso é a minha forma de estar. Eu luto por ser diferente, por jogar com as pessoas de outra forma, aquelas que estão comigo.

L.M.: Acham que há uma espécie de incentivo quase político para se trabalhar dessa forma?

J.L.: Não político, não lhe chamaria político.

V.S.P.L.: Um incentivo a criar uma imagem de marca.

J.L.: Isso sim, criar uma imagem de marca. Não tem a ver muito com política, porque as pessoas que fazem isso fazem para terem uma marca, em que as pessoas sabem que chegam ali, vêem os espectáculos e é daquele fulano. E isso funciona, de certa maneira.

L.M.: As pessoas ficam a conhecer o nome, mais do que os espectáculos?

J.L.: Ficam a conhecer o nome. Eu tento fugir de ter um estilo e as pessoas precisam de ter estilo. Eu sei que acabo por ter sempre, mas tento lutar contra isso. E é preciso ter estilo para se ser considerado um grande encenador. Eu não quero ser grande nem pequeno, não sei o que é isso, mas para estar entre esses é preciso ter estilo e eu não quero ter, nunca quis. Eu estreei-me com a peça mais louca que se estreou, o *Ó Papá, Pobre Papá, a Mãe Pendurou-te no Armário e Eu Estou Tão Triste*, não era só o título, era a peça toda, e era fantástica, a Fernanda Alves tinha um papel bestial. Tive o Silva Melo a vê-la quatro ou cinco vezes, que era um gajo que eu ainda não conhecia, parecido com o Woody Allen. Ainda não era encenador. Uma lufada de ar fresco, era uma coisa política, antes do 25 de Abril, eu projectava *slides*, o Nixon, a Guerra do Vietname.

L.M.: O objectivo nunca foi ter um estilo mas criar o tal diálogo então?

J.L.: Esse diálogo e determinadas premissas de como é que eu acho que é o teatro. De profissão, de maneira de actuar, de maneira de estar, de dialogar com os actores, de ler uma peça, de se discutir. Porque é que se põe esta peça, como é que a vamos pôr?

V.S.P.L.: Essa tal ideia do pensamento, de que estávamos a falar no outro dia. Só o fazer, ou o pensar e o fazer?

Também me estava a lembrar de quando estive aquele professor grego e houve aquela discussão animadíssima, e a Maria Helena fez-me uma pergunta em relação ao *Puntila*, e toda a investigação que houve em torno da peça, tudo aquilo que foi feito, se depois quando nós fazíamos o espectáculo se isso era uma coisa importante. E eu disse «é e não é». Quer dizer, é porque se faz aquele trabalho arqueológico para perceber a história daquela peça, de como é que ela surgiu, mas depois quando se vai fazer a peça, vai-se fazer a peça aqui e agora. Não é porque o autor disse que a peça se devia fazer assim. É uma viagem para conhecer melhor aquele objecto no seu sentido quase arqueológico.

## Teatro Elitista para Todos

Entrevista com Rodrigo Francisco | Companhia de Teatro de Almada

7 de Novembro de 2013, Teatro Municipal Joaquim Benite, Almada

Levi Martins: Para começar gostava que me falasses um pouco sobre o teu percurso na Companhia de Teatro de Almada, nomeadamente sobre a tua aprendizagem com o Joaquim Benite.

Rodrigo Francisco: Eu comecei a trabalhar aqui na Companhia quando tinha quinze anos. Vim inscrever-me para colaborar no Festival como ajudante de montagem de palco, para fazer o que fosse preciso, para ter dinheiro para as férias. Entretanto fui ficando por aí, fazendo pequenas colaborações, até que em 1998 entrei aqui para fazer figuração num espectáculo, *o Memorial do Convento*. E o Joaquim reparou nessa altura que eu durante os ensaios passava muito tempo a ler, e que me interessava e observava muito os ensaios e convidou-me, quando eu tinha para aí cerca de dezoito, dezanove anos, para colaborar com a Companhia, na secção das edições. Aí já passei a colaborar directamente com ele – na altura ainda se publicava a revista *Cadernos* – e eu fazia um trabalho de pesquisa literária com ele. Ou seja, em cada produção que íamos fazer, ele era informaticamente excluído por opção, e portanto na altura foi quando apareceu a internet, e eu lembro-me que o maravilhava muito a quantidade de textos interessantes que era possível encontrar, às vezes irritava-se muito com a falta de rigor dos textos que se encontrava, mas apesar de ele não usar pessoalmente um *pc*, ficava às vezes fascinado com as possibilidades que este mundo da tecnologia permitia. Imagina o que era organizar o Festival [de Teatro de Almada] sem internet e sem telemóveis, é quase impensável. Para uma fotografia de um espectáculo vir do Japão demorava um mês... Portanto, embora ele desconfiasse muito dos benefícios que a informática pudesse trazer, nessa altura, final dos anos 90, início dos anos 2000, quando a internet deu o grande *boom*, eu era o braço informático dele na pesquisa literária que fazia para as peças que ele montava. Era um trabalho de proximidade, ainda não no palco, mas já acompanhava as produções para ajudá-lo a prepará-las. Entretanto entrei para a Faculdade, aperfeiçoei o inglês, comecei a aprender francês aqui, depois fora aprendi italiano e espanhol. Fazia traduções e pesquisa de textos. Em 2006 ele convidou-me para fazer a primeira assistência de encenação, que foi no *Don Juan* que inaugurou este teatro. E a partir daí torno-me assistente de encenação dele e a partir de 2009/2010

torno-me assistente dele na direcção do teatro, e deixo a secção das edições. Eu chego ao teatro pela via da literatura, pelo interesse pelos textos. Era também era a forma que o Joaquim tinha de relacionar-se com o teatro. Claro que depois, ao longo dos anos, desenvolveu muitas técnicas de direcção de actores, de iluminação, de cenografia, de preparação do espectáculo em si, mas para o Joaquim o que pré-existia num espectáculo era o texto, tudo começava com o texto, com a escolha do texto que se ia fazer.

L.M.: Então, para ti, começar pelo texto também é um pressuposto base?

R.F.: É. Agora, há muitas formas de fazer teatro, muitas formas muito interessantes. Eu tenho a responsabilidade de programar o Festival e preocupo-me em trazer não as coisas que eu gosto, mas as coisas que são boas e, preferencialmente, diferentes daquelas que nós fazemos aqui enquanto companhia, porque gostamos de confrontar-nos com coisas diferentes, desde que sejam bem feitas. Eu aprendi esta forma de fazer teatro, que parte do texto para conceber um espectáculo, mas há grandes criadores que fazem coisas completamente diferentes, para eles o ponto de partida para a concepção de um espectáculo é plástico, começam por pensar um cenário para conceber um espectáculo, outros que partem da música, outros que partem da dança. Há muitas formas de se fazer teatro. Mas foi esta forma que me foi transmitida, partir de um texto para a construção de um espectáculo.

L.M.: Como é que se processa então a escolha de textos, quais são os critérios? Interessa-me que fales um pouco sobre como era feita essa escolha pelo Joaquim e, também, como agora o fazes. O caso da CTA é talvez o primeiro em que se dá essa passagem de testemunho, de uma geração que começou a fazer teatro nos anos 60 para uma geração muito mais jovem, de que és representante.

R.F.: O Joaquim sempre teve para aí um metro de livros empilhados em cima de secretária, de possíveis peças a fazer. Não se pode dizer que ele preferisse uma época em relação a outra. Claro que ele começa por fazer textos, no final dos anos 70, de autores modernos e contemporâneos. A peça que estreia hoje, *A Noite*, foi o Joaquim que a fez pela primeira vez aqui no Teatro da Academia Almadense, era o José Saramago um escritor desconhecido, era jornalista do Diário de Notícias, mas enquanto escritor ninguém sabia quem ele era. O Joaquim estreou aqui *A Noite* e depois fez outra peça dele, *O que farei com este livro?*, que era um texto a propósito da vida de Camões

e os problemas pelos quais o Camões passou para editar *Os Lusíadas*. Finais da década de 70, início da década de 80, o Joaquim faz esses autores contemporâneos, passando depois para autores mais clássicos até ao Molière, faz o primeiro Shakespeare em 96 ou 97, não sei dizer as datas de cor, e depois Brecht, claro. Antes de 74, Brecht era um autor proibido, logo no final dos anos 70, início dos 80, há uma série de grupos independentes a montarem Brecht. Mas o Joaquim, embora nunca tenha montado nenhum texto da antiguidade, foi um encenador que não teve uma época de predilecção. Montou textos meus, por exemplo, quando eu era assistente dele, montou textos do Séc. XIX, do Almeida Garrett, de autores modernos, o Thomas Bernhard, montou Shakespeare, Brecht, José Saramago, autores aqui de Almada como o Romeu Correia, por exemplo, nunca houve uma escolha de uma determinada época, nem autores de uma determinada ideologia. Agora o que se passava era que o trabalho do Joaquim passava por uma análise profunda desses textos, e por perceber o que é que esses textos dessas épocas tão diferentes tinham a ver com actualidade, com aquilo que era a vida das pessoas. Ele sempre viveu muito ligado aos problemas do mundo, da actualidade. Foi jornalista durante muito anos, portanto nunca os vias sem um maço de jornais que ele ia lendo ao longo do dia, e comprava muitas vezes jornais que nem sequer chegava a ler, jornais portugueses, jornais estrangeiros, sempre teve essa obsessão, que lhe ficou do jornalismo, pela actualidade, pelo que estava a acontecer. E, não raramente, nos ensaios discutia-se o que se passava nos jornais e na actualidade, partindo sempre do autor que estava a ser trabalhado na altura. Podia ser desde o Adamov até ao Brecht, passando pelo Almeida Garrett ou o José Sanchis Finisterra, Scarmeta. Não havia nenhum texto, de nenhum autor, no qual o Joaquim não fosse procurar relações com a vida das pessoas e com a experiência pessoal dos actores. Como sabes é muito mais fácil para actores estudarem exemplos práticos do que partirem de um arquétipo qualquer, da sua imaginação, portanto esse confronto com a realidade sempre foi uma marca no seu trabalho.

L.M.: E tu continuas esse confronto com a realidade que é, evidentemente, um confronto político também?

R.F.: Claro. A minha experiência na encenação é muito incipiente. Até agora fiz quatro ou cinco espectáculos, mas claro que essa forma de trabalhar se aprende e se desenvolve. Em alguns espectáculos, como por exemplo o *Negócio Fechado*, fiz a tradução e, mais do que a tradução, a adaptação para a realidade portuguesa. A peça

passa-se nos anos 80 em Chicago e eu pô-la a passar-se na actualidade, sendo que a época dourada de que falam aqueles vendedores é o final dos anos 90, a Expo 98, todos aqueles projectos em que parecia que isto era um país rico. Nós convidámos vendedores de imobiliárias para virem e eles riam do princípio ao fim, porque aquilo era o mundo deles, eram eles que estavam ali. O que é que o *Negócio Fechado* tem a ver com a actualidade? O que lá se passa é especulação imobiliária; é mais do que isso, é impingimento imobiliário, se é que isto existe, vendedores forçados a vender casas a pessoas que não têm dinheiro para pagá-las, que foi o que me aconteceu há quatro anos. Eu comprei uma casa e se eu fizesse a diferença entre o que eu ganhava e o que pagava de empréstimo sobrava cem euros para viver ao fim do mês. E o banco, que é a Caixa Geral de Depósitos, deu-me este empréstimo, portanto isto tem a ver com as nossas vidas. Isto tinha que ir dar a algum lado. Quando os bancos começam a entrar numa espiral de necessidade de vendas de crédito para se auto-financiarem, a vida das pessoas só aguenta até um certo limite, as pessoas só conseguem endividar-se até um certo limite. Quando as pessoas deixam de ter que comer, deixam de pagar os empréstimos e aí vem tudo por aí abaixo. O *Negócio Fechado* era uma coisa sobre a crise actual, porque esta crise que estamos a viver começou com os Lehmann Brothers, com a venda dos lixos tóxicos, como eles lhes chamavam, as dívidas que não eram cobráveis e que valiam dinheiro. Nesse espectáculo foi esse aspecto que me motivou. Agora neste que temos em cena, que o Horváth escreveu em 1934 sobre as condições que levaram à ascensão do nazismo na Alemanha, há aqui muitas coisas que têm a ver com a nossa actualidade. Há aqui uma jovem cantora lírica que tem ambições de fazer uma carreira no teatro e que não consegue, tem de fazer um pacto com o diabo para ter uma voz de soprano. Há aqui um assistente de encenação frustrado porque nunca tem oportunidade de encenar uma peça, há aqui uma geração à qual pertence o Horváth, que nesta altura tinha 33 anos, uma geração que com o advento do nazismo na Alemanha, não teve oportunidade para viver. Hoje em dia, em Portugal, as pessoas da minha idade, que têm trinta e poucos anos agora, têm de emigrar. Jovens licenciados, pessoas nas quais o Estado investiu e pagou os estudos – por exemplo eu tive uma bolsa de estudo paga pelo Estado, porque não tinha hipótese de pagar os estudos – pessoas nas quais o Estado investiu dinheiro para que pudessem estudar, agora todo esse capital move-se para o estrangeiro, e é a França, a Alemanha, são os países ricos que irão auferir desse capital humano, não somos nós. Isto são exemplos de como as peças têm sempre algo que ver com a nossa actualidade. Eu acho que os textos bons são aqueles que têm essa

vertente de atemporalidade, que lhes permite ser actuais numa época ou noutra época. Depois quanto mais os textos forem atemporais, mais difíceis são de montar, por isso é que ainda não me atrevi a encenar um Shakespeare.

L.M.: Tendo o texto trabalhado, pesquisa feita, e tendo percebido o que é que o texto pode dizer hoje, como é que se começa a fazer escolhas concretas, de actores, cenografia, luz, som?

R.F.: Partindo do exemplo desta peça que temos em cena, *Em Direcção aos Céus*, o Horváth escreve esta peça em 1934, já depois de ter sido expulso da Alemanha. O Hitler é eleito democraticamente, os livros do Horváth são queimados, as suas peças são proibidas e ele tem de fugir. Numa entrevista ele chama a esta peça uma comédia feérica, uma história de encantar em duas partes porque, diz ele, em tempos vorazes há certas coisas que já não se podem dizer directamente. E escreve uma comédia que, a um primeiro nível de leitura, é uma história banal de uma menina que faz um pacto com o diabo para ter uma voz de soprano, mas que depois se arrepende e rasga o contrato, e vive feliz com um jovem assistente de encenação que tinha uma grande ambição, mas que se contenta em ser empregado de café. Lido a um certo nível esta história é bastante banal. Mas se nós a contextualizarmos historicamente, já não é assim tão inocente. Nesta fotografia [aponta para o jornal publicado pela CTA], a imagem oficial do cartaz, tens uma jovem, uma muralha enorme, com sete metros e meio de altura, uma muralha intransponível, que é a barreira do teatro, é aquilo que a separa do seu país, e tens o símbolo do vento gélido. O Horváth nunca fala de bandeiras nazis, mas nós colocámo-la lá. Ele fala do vento gélido que, de vez em quando, sopra, e nós percebemos que é o vento gélido do nazismo. Este pacto com o diabo, há um romance do Klaus Mann que se chama *Mephisto*, que deu origem a um filme de um realizador húngaro, [István Szabó], protagonizado pelo Klaus Maria Brandauer, que é a história de um director de teatro, que antes era um actor mais ou menos secundário, que aceita ficar na Alemanha, pactuando com o regime nazi, para poder dirigir um teatro, o principal teatro da Alemanha. Faz um pacto com o diabo... portanto esta história é a história daqueles que fizeram um pacto com o diabo. Olha o que aconteceu há uns anos quando se discutiu o problema da Leni Riefenstahl. Seria uma grande artista, uma grande cineasta, ou seria uma cabra nazi? São perguntas muito difíceis de responder, é muito difícil dar uma resposta universal, acho que as respostas a estes problemas são individuais. Eu acho que não se pode desligar a arte de uma ética, a ética não se pode desligar da estética que



tu adoptas, mas há quem ache o contrário. Esta peça acaba por ser também sobre nós, sobre as relações que os artistas têm com o poder. Eu dizia isto aos actores «olhem esta jovem aspirante a cantora faz um pacto com o diabo para ter uma voz e assina um contrato, nós também assinámos um contrato com o Estado português que nós achamos que é injusto». Este ano, como sabes, houve um corte de financiamento de 38%, mas se não tivéssemos assinado esse contrato, também não podíamos estar a fazer este espectáculo, para criticar esse mesmo Estado português. Esta acaba por ser uma peça que coloca a tónica na relação entre os artistas e o poder.

L.M.: Então em certa medida fazer esta peça hoje poderá servir como uma espécie de aviso do que pode acontecer se as pessoas se deixarem levar, como o povo alemão, e venderem a alma ao Diabo?

R.F.: Temos a devida distância e é perigoso fazer analogias directas. Quando falo destas leituras, são leituras esquemáticas, não se faz um paralelismo directo entre o inferno e os primeiros campos de concentração nos anos 30, porque este inferno acaba por ser mais ridículo do que assustador. Embora eles usem uma linguagem altamente militarizada e haja uma estratificação bastante marcada das hierarquias neste inferno que o Horváth desenha. Mas o que me interessa mais é que, por exemplo, no texto original o S. Pedro e o Diabo falam os dois o mesmo dialecto vienense, ou seja, os pólos tocam-se, e o que me interessa ainda mais é que a peça acaba com o Diabo a falar com S. Pedro. O que me interessa aqui é a relação dos artistas com os poderes, um poder de dois pólos que acabam por estar em contacto. Nós os artistas, nós o cidadão comum, subjugados por uma superestrutura, que hoje em dia não é já o nazismo nem o comunismo, mas uma superestrutura que nos é bastante invisível. A geração do Joaquim dizia que existia um inimigo que era o Salazar, hoje em dia o inimigo não tem rosto. Vivemos num mundo em que os inimigos não se sabe quem são, não aparecem. Temos uma grande insatisfação mas nas manifestações já se começa a sentir um certo desgaste, porque as pessoas não sabem contra quem hão-de manifestar-se.

L.M.: É como nas *Vinhas da Ira*, a situação em que a família é expropriada, mas quem aparece é apenas um homem com um tractor, com ordens para os expulsar, e quando o pai de família pergunta quem é o responsável, a quem é que dá o tiro, ao que o outro responde que não sabe, está só a cumprir ordens, que recebe ordens de alguém e por aí em diante.

R.F.: Já para não falar do Pasolini, que quando houve as cargas policiais contra os estudantes em Roma, ele disse que estava do lado dos polícias contra os estudantes, porque os polícias eram pobres operários que recebiam mal e porcamente, e os estudantes eram burgueses que daí a meia-dúzia de anos estariam a dirigir as grandes empresas.

L.M.: Há muitas contradições no meio de tudo isto. Achas que o teatro pode dar a ver essas contradições, esses paradoxos do poder?

R.F.: Sim, acho que o teatro pode sobretudo servir para chocalhar as ideias, para que as pessoas possam ter uma visão diferente sobre as coisas, que não seja esta visão maniqueísta que nos tentam enfiar pelos olhos adentro, que possa despertar consciências. Não acho que o teatro possa dirigir ideologicamente o espectador, mas pode colocá-lo perante situações inesperadas que o façam interpretar o mundo de uma forma nova. Nós não temos a pretensão de mudar a vida das pessoas, um espectáculo não vai mudar a vida de ninguém, mas pode abrir um caminho. Podes vir ver o espectáculo e descobres aqui o Horváth, que era um autor que eu conhecia mal, conhecia só duas peças, e depois conheci o Horváth todo, conheci um universo todo. O que me permitiu estudar mais em pormenor alguns aspectos de uma época histórica que eu conhecia de algumas informações gerais, estudar melhor o que foi a vida dos intelectuais refugiados durante os anos 30, a geração à qual o Horváth pertenceu. E imbuir-me do seu olhar sobre o mundo, porque o Horváth é um autor muito fragmentário, muito fragmentado, não há peça nenhuma dele que não tenha várias variantes. Uma peça com a qual ele ganhou o prémio Kleist em 1931, *As Lendas do Bosque de Viena*, é composta apenas de retalhos de várias peças que ele tinha dispersas. Isto dá uma ideia do quão rarefeita é a sua obra. A mim permitiu-me isso e espero que permita a mais alguém pelo menos descobrir um autor, mas não temos a pretensão de mudar o mundo, esse chavão do teatro.

L.M.: Mas o mundo aqui à volta foi um bocado mudado pela Companhia de Teatro de Almada, ou não?

R.F.: Sim, a minha vida mudou, por exemplo. A primeira vez que eu vi um espectáculo da Companhia foi um espectáculo no qual eu tinha participado na montagem, mas nunca tinha assistido, foi no mês de Junho, depois o espectáculo estreou no Festival e eu fui assistir à reposição em Setembro e o choque que eu tive quando vi aquele cenário

preenchido por actores e com luz foi tal, que eu acho que deve ter sido aí que meu deu qualquer coisa. Não foi aí que eu decidi fazer do teatro a minha vida, mas houve qualquer coisa que despertou. Há um episódio que eu conto sempre, que é quando eu fazia contra-regra num espectáculo em que no final havia uma bandeira negra, era *O Cerco de Leningrado*, uma peça do Sinisterra, com a Fernanda Alves, que já morreu. No final havia uma bandeira que tremeluzia ao vento, e o meu papel era fazer uma derrocada sobre a bandeira, com dois pacotes de farinha. Ia lá para cima, para a teia, atirava a farinha e aquilo era uma derrocada. E o que eu tinha marcado era que a bandeira estava a tremeluzir e eu mandava a farinha e assim foi, no dia da estreia. No dia seguinte, quando vou a entrar no teatro, o Joaquim vira-se para mim e «epá, já não é assim, agora és tu que primeiro atiras a derrocada e, no fim, só no fim é que a bandeira começa a tremeluzir, depois da derrocada». Eu na altura não percebi nada [risos]. Farinha antes ou depois da bandeira a tremer ao vento era exactamente a mesma coisa. Mas depois reflecti sobre isso e fiquei fascinado como os sinais... como é que eu, que era o miúdo da farinha, que estava lá em cima na teia, podia mudar o sentido de um espectáculo. E até que ponto é que o teatro é uma arte colectiva em que o principal responsável pelo espectáculo, o encenador, vinha ter comigo aflito um dia, para eu não me enganar, porque eu mandar a farinha antes ou depois da bandeira tremer mudava completamente o sentido do espectáculo. Isto pareceu-me de uma fragilidade tão grande, e ao mesmo tempo de um poder tão grande, que fiquei absolutamente banzado. Depois ao longo da minha vida fui ficando próximo. Isto podia não ter resultado em eu decidir fazer teatro, mas esta fragilidade, esta arte frágil e ao mesmo tempo cheia de significados foi o que mais me fascinou.

L.M.: Escolheste abordar um determinado estilo de encenação, uma estética específica, ou vem de uma linhagem da CTA?

R.F.: Eu acho que cada espectáculo, cada texto pede uma encenação. Da curta experiência que eu tenho de encenação, é isso. Fiz o *Falar Verdade a Mentir*, de Almeida Garrett, depois fiz *A Dança de Roda*, do Schnitzler, era um espectáculo muito grande, depois fiz o Mamet, o *Negócio Fechado*, depois fiz *O Julgamento de Álvaro Cunhal*, agora fiz este. Uns são grandes produções, outros produções mais pequenas, uns têm cenários e efeitos espectaculares, vídeo, outros não têm nada. O Mamet tu viste, não tem efeitos, é uma luz fixa e actores. Aborrece-me um bocadinho quando tu notas que há um encenador que tem um estilo, e que tenta impor o seu estilo ao texto. E

qualquer espectáculo que faça, vês que é um espectáculo daquele encenador, porque está feito daquela maneira. Eu acho que cada texto pede um espectáculo diferente, e depois cada espectáculo diferente pede as soluções, as chaves diferentes para resolver os problemas desse espectáculo. Por exemplo, um espectáculo como *O Julgamento de Álvaro Cunhal* era praticamente quase só vídeo e som, era um espectáculo baseado muito na luz, é completamente diferente deste, é completamente diferente do Mamet. Cada texto é um espectáculo e cada espectáculo tem uma forma de ser feito.

L.M.: O que achas das novas formas de fazer teatro, que não partem necessariamente de um texto?

R.F.: Eu vi um espectáculo do Pollesch, que nós trouxemos ao Festival, que era bastante na linha do teatro pós-dramático, e o que se passa é que o actor era bastante bom. É muito difícil dar-te uma opinião. Queres uma opinião pessoal ou queres uma opinião enquanto profissional de teatro?

L.M.: A que preferires, ou então as duas.

R.F.: Enquanto profissional de teatro digo-te assim, na linha do pós-dramático há coisas muito bem feitas e há grandes vigarices. Quando nós escolhemos um espectáculo dessa linha para vir ao Festival, tentamos que seja da linha do pós-dramático bem feito. Porque nessa linha do teatro pós-dramático, em que não há cenário, em que não há acção, não há personagens, esse é um campo muito mais fértil para os vigaristas tentarem medrar. Porque como não tens de ter o conhecimento artesanal de fazer um espectáculo de teatro, não tens de perceber onde é que tens de fazer escuro para mudar o cenário, onde é que tens de ter o actor de uma certa forma, onde é que o texto tem de ser estudado para ter determinado efeito. É muito mais fácil, se tu não sabes fazer teatro dizer «agora vou fazer um teatro pós-dramático», tal como aquelas pessoas que pegam num giz, fazem rabiscos na parede e dizem «isto parece mesmo o Picasso». Tu vês o cubismo, olhas para aquilo e «claro que o meu filho podia fazer isto». Mas é que o Picasso faz o cubismo, mas antes de entrar pelo cubismo tinha feito as pombas muito bem desenhadas. Tu para chegares a determinados estádios de desenvolvimento, tens de passar pelas fases anteriores. O que se passa é que pessoas, sob o chapéu do teatro pós-dramático, tentam logo começar a fazer teatro pós-dramático sem perceber o que é o teatro primeiro, o que é uma peça, o que são personagens. E então há muitas coisas que são bastante lamentáveis. Agora, pessoalmente, já vi espectáculos de teatro pós-

dramático que divertem, se o intérprete for bom pode ser interessante, mas depois esqueço-me, devo dizer que os espectáculos que têm marcado a minha vida não são feitos nessa linha. Muitas vezes o teatro pós-dramático é pretexto para uma certa vigarice. Depois há outra coisa, que é o facto de teres um espectáculo às vezes sem cenário, sem actores e depois perguntas-te quanto é que o espectáculo custou, para onde é que foi o dinheiro. Porque como nós fazemos teatro subsidiado, os subsídios que recebemos para montar espectáculos gastamos. Se as pessoas vierem ver este espectáculo vêem um cenário enorme, mais de trinta figurinos, vinte actores. Aqui o dinheiro está a ser gasto na produção, não está a ser gasto noutras coisas, está a ser gasto a fazer teatro. Se o teatro envereda por essa via então acho que acabará por definhar, porque o público não gosta desse tipo de espectáculos. Nós aqui em Almada, se optássemos por essa linha do teatro pós-dramático, íamos passar a ter as salas vazias como têm algumas salas em Lisboa que vão por essa linha. Tu sabes, como eu, que há em Lisboa salas onde esses espectáculos acontecem e sabes quantas pessoas é que lá vão. Nós aqui somos um Teatro Municipal gerido por uma companhia, mas temos a consciência de onde é que estamos, e temos a consciência de quem é o nosso público e que linha é que temos vindo a desenvolver com o nosso público, e o público gosta de ser surpreendido mas não gosta de ser enganado.

L.M.: Como é que pensas a relação com o espectador quando estás a encenar, o que é que te preocupa?

R.F.: A dada altura dos ensaios eu já sou um espectador. Ou seja, nós fazemos um trabalho de estudo do texto com os actores, do levantamento do espectáculo, as marcações, depois o levantamento técnico, o funcionamento do cenário e depois, a dada altura o encenador, pelo menos na minha forma de fazer é a pessoa que está na plateia a tirar notas e que no final dos ensaios chega ao pé dos actores e diz-lhes as suas impressões em relação ao que tínhamos pensado. E a determinada altura já és um espectador, só. Mas quanto à relação com o espectador, quando nós estamos a montar um espectáculo não estamos a pensar na reacção do espectador, tanto que a dada altura, no ensaio geral ou mesmo antes do ensaio geral, gosto que haja espectadores na sala, para que os actores possam começar a sentir os espectadores. Porque isso muitas vezes interfere com o decorrer do espectáculo. No Mamet só no ensaio geral é que houve público, e as gargalhadas eram tais que aquilo interferia com a representação, eles tinham que gerir os tempos de reacção em virtude das gargalhadas do público. Eu acho

que o espectáculo só começa com o público, e nada do que nós fazemos faz sentido sem o público, por isso não há nada que me deprima mais do que um teatro sem público.

L.M.: Das companhias que nasceram da ideia de descentralização, embora estejamos muito próximos de Lisboa, a CTA parece ter sido das que melhor terá conseguido criar laços com o público local. A que é que achas que isso se deve?

R.F.: Trabalho. O Joaquim quando veio para cá, em 1978, fez um intensíssimo trabalho de animação cultural no concelho. Actores, pessoas da companhia iam a onde havia associações, grupos amadores, colectividades, fazer espectáculos com eles. Havia um trabalho que era feito de mobilização junto das fábricas. A companhia descentraliza-se para ir à procura de um público novo, que não fosse o público de Lisboa, que estava habituado a ir sempre aos mesmos sítios ver o mesmo tipo de espectáculos. E esse público é criado aqui, e eu já sou fruto desse público, por exemplo. Eu comecei a ir ver espectáculos da CTA com a escola. Nós ontem tivemos aqui uma sessão feita para uma universidade da terceira idade com cerca de duzentas pessoas, vieram ver o espectáculo, e na Segunda-feira eu tinha ido lá à universidade fazer um colóquio, conversar sobre o espectáculo. Nós temos a consciência de que somos uma companhia que tem de estar inserida no tecido social da cidade. Temos uma relação próxima com os professores, que trazem aqui os alunos, com as associações, com as organizações de trabalhadores. Temos um clube de amigos, espectadores que compram uma assinatura, que tem mais de quinhentos membros, pessoas que pagam uma assinatura mensal e que depois têm entrada gratuita nos espectáculos da CTA. Há todo esse trabalho de enraizamento que tem de continuar a ser feito. Porque uma grande parte do público que vem aqui ao teatro, é resultado do nosso trabalho de divulgação. Não chega fazer um espectáculo. Eu digo sempre aos mais jovens, e muitas vezes é uma luta inglória, mas não chega fazermos um espectáculo, colarmos uns cartazes nuns bares e ficarmos à espera que as pessoas venham ver. Não vêm, não adianta. Porque eu acho que nós, que fazemos teatro com dinheiros públicos, temos essa obrigação, de divulgar o nosso trabalho junto das populações nas quais o nosso teatro está inserido. Se não, somos uma espécie de extraterrestres que aterrámos aqui neste teatro, que tem uma arquitectura bastante agressiva. Às tantas não se está à espera, em Almada, no meio deste urbanismo, que repente esteja um objecto destes, que é um objecto estranho. E nós queremos precisamente o contrário, não queremos que nos estranhem, queremos que entrem aqui e se sintam em casa. Há pequenos truques para que isso aconteça. Isto é um

teatro que está aberto de Terça a Domingo, todos os dias a partir das 14h30. Temos um café, temos um restaurante, onde são servidas refeições a preços económicos. Há pessoas que acabam por vir almoçar ou jantar e acabam por ir ver um espectáculo. Não é um local intimidatório, as pessoas que fazem frente-de-sala não têm fardas do José António Tenente, são jovens da cidade com *t-shirts*, *jeans* e ténis. E é assim nos principais teatros da Europa. No teatro La Ville, por exemplo, tu vais lá e as pessoas que fazem o acolhimento são também jovens, que têm uma t-shirt a dizer que são do teatro, mas não se trata ali de haver uma certa formalidade, porque há sítios a que tu vais onde te sentes um bocadinho a mais, e o que devia ser um instrumento de sociabilização acaba por ser um instrumento de humilhação, isso é o contrário do que nós queremos. Este teatro foi fundado, segundo o lema do Antoine Vitez, de um teatro elitista para todos, ou seja, que se faça um teatro de qualidade mas que as pessoas não sintam que aquilo não é para elas, que é só para alguns, não, nós estamos aqui para que as pessoas nos venham ver.

## O Teatro é Carne Viva

Entrevista com Filipe La Féria | Teatro Politeama

10 de Novembro de 2013, Teatro Politeama, Lisboa

Levi Martins: Talvez possamos começar por falar um pouco do período em que trabalhou com a Amélia Rey-Colaço.

Filipe La Féria: A Amélia Rey-Colaço era, para mim, a figura mais importante do teatro português do Séc. XX, era uma mulher de uma enorme cultura e eu tive esse privilégio, de fazer algumas peças na companhia dela. Começou por ser a Companhia Rey-Colaço/Robles Monteiro que, aliás, se estreou neste teatro, o Teatro Politeama, em que obtiveram a sua maior dimensão e importância no teatro português, apresentado autores e peças muito avançados para a época, como o próprio Shakespeare ou o Oscar Wilde, e o *Lodo*, do Alfredo Cortez, que provocaram grandes escândalos na época. Tiveram aqui no Teatro Politeama a base que depois os lançou para tomarem, durante quarenta e tal anos, o Teatro Nacional. O Teatro Nacional nesse tempo era muito rigoroso, era uma companhia com uma enorme disciplina, uma companhia que tinha um pequeníssimo subsídio, portanto não havia grandes produções, mas fizeram espectáculos absolutamente memoráveis. Eu lembro-me, quando era muito novo, de ver espectáculos que me ficaram para sempre na memória, como *As Divinas Palavras*, do (ver nome). Ela socorria-se também muito de encenadores estrangeiros, como o Jetta Maya, Caetano Luca de Tena, apresentando pela primeira vez toda a dramaturgia moderna do Séc. XX, do Arthur Miller ao Tennessee Williams, o Edward Albee, que foi ela que apresentou pela primeira vez. Tinha sempre também um grande repertório dos autores portugueses, havia quase a obrigação de fazermos espectáculos do Gil Vicente, e do Judeu para as escolas. Ela era muito pouco ajudada, não estes teatros nacionais, estas grandes estruturas, era uma pequena estrutura, e também fazia um pouco de teatro de *boulevard*. Aliás, ela era uma grande actriz de alta comédia, na linha da Etvis Foulère, ou da Elvira PUPESCAU, uma actriz muito inteligente e que não era nada do estilo declamatório, como as pessoas pensam, tinha imensa graça a representar, e um ritmo vertiginoso. De facto, foi uma mulher muitíssimo importante, numa altura em que, tal como hoje, por outros motivos, era muito difícil fazer teatro em Portugal, era muito difícil politicamente fazer teatro, e ela conseguiu ter uma verdadeira companhia de teatro nacional. Isto é, de apresentar paralelamente o repertório todo do



teatro português, foi ela que, pela primeira vez, pôs em cena a *Castro*, do António Ferreira, que era considerada até à época irrepresentável. A sua obra estende-se, portanto, por todo o Séc. XX, até a 1974, em que foi bastante mal tratada, injustamente mal tratada.

L.M.: Começou como actor, mas depois muito rapidamente quis encenar?

F.L.F.: Eu gosto de escrever, sobretudo. Gosto de ter assim o papel branco [aponta para o papel branco que tem à sua frente, na secretária] e começar a escrever. Talvez por ter sido a palavra que me fez ir para o teatro. Eu comecei por escrever poemas e contos, depois havia o Diário de Lisboa, primeiro do Urbano Tavares Rodrigues, depois do Mário Castrim, havia concursos e publicações, e foi a palavra que me trouxe para o teatro, foi a poesia que me trouxe para o teatro. Gosto de começar do nada. É por isso que escrevi várias peças e os projectos que mais me entusiasmam é quando começam numa folha branca. Embora tenha feito, em cinquenta anos, todos os autores e géneros de teatro, quer como actor, fui actor durante dezasseis anos, quer como encenador, já fiz todos os géneros de teatro, desde clássico a teatro de vanguarda, experimentalista, e depois tive um enorme êxito com o teatro musical. Fui sempre um bocado *enfant terrible*, e nunca fui pessoa de subsídios. Como sou um bocado desbocado, então digo tudo o que penso, portanto nunca entrei naqueles jogos sinistros dos subsídios e dos ministérios e das culturas. Muitos não conheço, nem quero conhecer [risos]. Ainda no outro dia me perguntaram se eu conhecia este Secretário de Estado da Cultura e eu disse que nem queria conhecer, o senhor com certeza ficou a odiar-me para toda a vida [risos].

L.M.: Quanto aos subsídios, já lá voltamos mais à frente. Antes, gostava que falássemos mais um pouco do início da sua actividade teatral. Ao contrário de muitos encenadores da sua idade, não fez teatro contra o teatro da Amélia Rey-Colaço, nem contra o teatro que se fazia antes do 25 de Abril...

F.L.F.: Não podia ser, era muito bom teatro que se fazia. O teatro tem de ter qualidade, seja uma tragédia do Shakespeare ou uma revista, tem de ter qualidade, e de facto, ela tinha uma qualidade superior nos espectáculos que representava, não só ao nível dos textos, como ao nível estético, o cenógrafo e figurinista que trabalhava com ela era o Lucien Donnat, ela foi buscar o *crème de la crème*, o Almada Negreiros, os grandes pintores da época, o José Barbosa, o Carlos Botelho, a Adelaide de Lima Cruz, portanto

aquilo era o *crème de la crème* do que havia de melhor no panorama artístico português, e era uma mulher de uma enorme modernidade.

L.M.: Mas vários encenadores dizem que era preciso fazer um teatro diferente e novo...

F.L.F.: O teatro que eles fizeram nunca foi diferente e novo. Conheço vários encenadores que fizeram sempre as *Divinas Palavras* noutras versões, várias vezes, muitas peças que vi deles eram muito inspiradas nas *Divinas Palavras* ou na *Visita da Velha Senhora*. Ela foi buscar encenadores franceses, espanhóis, ela foi buscar o melhor que se fazia na Europa.

L.M.: Então não havia motivos para se fazer um teatro contra o teatro da Amélia Rey-Colaço?

F.L.F.: Quando há uma revolução... – e ainda bem que houve o 25 de Abril, porque eu acho que Portugal agora está mau, mas antes era irrespirável, você podia ser meu filho, tem a idade mais ou menos da minha filha, e vocês têm uma enorme sorte porque a democracia vos permitiu serem cidadãos do mundo, nós não, nós vivíamos aqui num buraco cinzento em que era muito difícil. Eu lembro-me, quando fiz o Conservatório, era muito poucos os actores que havia no Conservatório, e muitos desistiam, e era um Conservatório completamente serôdio, você tinha de entrar de gravata, nós até tínhamos a gravata no bengaleiro, mascarávamo-nos para ir para as aulas, embora tivéssemos bons professores. O Álvaro Bergamor, que era um homem cultíssimo, um profundo conhecedor da civilização grega, do teatro grego e do teatro romano, um óptimo actor, esse um pouco declamatório, sim, mas um óptimo actor e um homem cultíssimo. A Germana Tânger, que era uma óptima professora de dicção e de colocação de voz, a Margarida Abreu... Eu agora a preparar o *Robin dos Bosques* tive de ensinar-lhes esgrima, nós aprendíamos esgrima, bailado, bailado mesmo. Eu levei tantos bofetões por ter os ombros assim... Eram belíssimos professores. Mas, é claro, era um país amordaçado, e era muito atrasado. Ainda hoje é, agora suponha como era antes. Mas isso não quer dizer que as pessoas não tivessem muita qualidade. O Borges é que diz que uma geração está sempre contra outra, os filhos dos peronistas são comunistas e os filhos dos comunistas são peronistas, é um bocadinho assim. Com o fulgor da adolescência temos sempre de ir contra o que está estabelecido, mas isso é saudável, eu acho.

L.M.: Às vezes diz que se curou de ser de esquerda...

F.L.F.: Mas também não sou um homem de direita. Sou um humanista. O Vitor Hugo é que tem uma citação curiosa com que me identifico, que é de que um artista está sempre a duvidar de tudo. Esses chavões da esquerda, da direita, de ser branco ou ser preto, em todos os sectores, em toda a mundividência da humanidade, o artista duvida sempre, o artista é o que duvida de si próprio. É como o príncipe do Hamlet, que tem o mundo na mão e não tem nada. Sabe que aquilo que tem na mão não é nada, não é importante. Seja da esquerda, da direita, do centro, eu acho é que o povo português viveu uma grande mudança, e a minha geração teve essa sorte. Uma revolução é como um dique que alaga as margens todas, por vezes com exageros, mas foi um refrescamento e uma mudança radical.

Há dias em que nós achamos muito bem uma coisas e outros em que achamos muito mal.

L.M.: Na altura em que começou a encenar regularmente, havia alguma componente política no seu teatro?

F.L.F.: Há sempre. Se você vir esta revista [Grande Revista à Portuguesa], não somos presos por acaso [risos]. Diz-se tudo, não se pode dizer mais do que se diz aqui na revista, mais directo e com o público aos gritos, e a aplaudir as coisas que dizemos mais políticas.

L.M.: Mas isso foi sempre uma coisa muito deliberada e pensada, o Filipe quis sempre fazer espectáculos assumidamente políticos?

F.L.F.: Não, eu acho que o homem é um ser político, e o artista retrata-se sempre naquilo que faz, você não pode fugir às circunstâncias da sua época, é aquela célebre frase do Ortega y Gasset «o homem é o produto das suas circunstâncias». Para estudar um homem, você tem de estudar os cem anos antes do nascimento desse homem, se você tivesse nascido na Renascença era uma coisa, se tivesse nascido na Idade Média era outra, se nascesse no Romantismo era, se nascesse agora era outra... e os que vão ter a sorte de nascer daqui a cem anos é outra coisa... Espero que seja sorte...

L.M.: Quando começou a encenar procurar algum estilo específico?

F.L.F.: Nunca procurei, nunca procurei... Eu comecei a encenar na Casa da Comédia, e a Casa da Comédia viveu uma época fulgurante nos anos 80, com espectáculos que deram brado, eram pedradas no charco, numa sociedade ainda muito anquilosada, muito medrosa, o português tem sempre muito medo de tudo. Como é um país pequeno, é um país muito preconceituoso, toda a gente se conhece, toda a gente tem medo de se atrever. E era muito atrevido, de facto, fazer uma *Paixão* do Pier Paolo Pasolini, com os actores todos nus, e tudo o que se dizia... Esse era um espectáculo muito político. Lembro-me de o Ary dos Santos ter ido ver esse espectáculo e estar a chorar e a dizer «a verdade, o que vocês estão a dizer é a verdade», e ele era um militante do PCP no mais alto estilo declamatório [risos]. Foi um espectáculo muito marcante. Depois o *Eva Peron* até foi proibido pela Embaixada da Argentina. Um dia vi-me perante o Vasco Gonçalves e o Vitor Alves. Foi a primeira peça proibida no pós-25 de Abril, porque a Embaixada da Argentina disse ao Governo Português que se nós levássemos aquela peça à cena, que não tinha importância nenhuma, era feita lá numa carvoaria, comigo, com o Viegas e a São José Lapa, deixava de haver bifos em Portugal, porque eles não iam conseguir importar mais. Lembre-se que se vivia naquela época o regresso do peronismo e era horrível, com aquela segunda mulher dele, Isabelita Péron, portanto aquilo foi um verdadeiro escândalo na época. Mas eu, dez anos depois, voltei a fazer a *Eva Peron* do Copi, muito adaptada por mim. Fiz muitos espectáculos na Casa da Comédia. Trabalhei com actores extraordinários, a Glicínia Quartim, a Zita Duarte, o Vladimir Franquelim, o Mário Viegas, tantos... o António Cruz, que era um actor absolutamente genial. E um dia, sem subsídios nenhuns nem nada, fizemos uma brincadeira, que era o *Hotel Madalena Iglesias*, que se tornou um facto político. Começámos na Casa da Comédia com oitenta pessoas e acabámos no Coliseu com três mil e quinhentas. Era feito com a Rita Ribeiro e com o António Cruz e mais seis bailarinos, e era outro género de humor, um humor mais corrosivo, mais inteligente, e isso é que despoletou eu ser convidado para ir para o Nacional fazer o *Passa por mim no Rossio*, que foi esse êxito histórico, e depois a vinda aqui para o Politeama, que já foi há vinte anos, já é muito.

L.M.: Quando a folha está em branco, o palco vazio, o que é o que faz escrever alguma coisa, o que é que o motiva a escolher um determinado tema em detrimento de outro, num determinado momento?

F.L.F.: A criação de um espectáculo depende muito das circunstâncias. Os actores com que a gente quer trabalhar... O teatro é sempre um acto afectivo, «ah, eu gostava de trabalhar de fazer uma peça agora com a Eunice e com o Ruy de Carvalho, vou fazer, quais são as limitações que eu tenho...». Porque o teatro é essa materialização do possível, o impossível no possível. O impossível que é o sonho, e o possível, nós temos de ver o barro, é como você ter o barro e tem água, ou não tem água, tem umas cores extraordinárias uma vez, e outra vez não tem essas cores extraordinárias. O teatro é muito efémero, mas tem este encanto que tem a vida, é vivo, é vida. Enquanto você escreve um livro, fica escrito, aquilo fica, é muito pensado e vai ficar, vai ficar até não se sabe quando, mas o teatro a gente já sabe que é como a vida, é muito efémero, vai ficar só na memória da geração que nos vê, a outra geração já não sabe quase que existiu, vê vagamente no cinema, mas é uma pálida ideia. A gente vê os filmes com o Vasco Santana, mas é uma pálida ideia do grande actor que ele era, que eu ainda consegui ver, nas últimas duas peças que ele fez, e aquilo é uma pálida ideia. E quantos actores não ficaram registados no cinema... aliás, o cinema é outra técnica, há actores que resultam muito bem no teatro e não resultam bem no cinema e na televisão, e vice-versa. Tem esse encanto que tem a vida, é mortal, é extraordinariamente mortal.

L.M.: O Luiz Francisco Rebello, no fim da sua *Breve História do Teatro Português*, escreve que «o encenador Filipe La Féria, a quem ficaram a dever-se na Casa da Comédia, ao longo da década de 80, alguns espectáculos polémicos de uma grande inventiva, vibrou [...] um involuntário golpe de misericórdia [à revista] quando, em 1991, montou no Teatro Nacional o *Passa Por Mim No Rossio*». Porque acha que o Rebello escreveu isto?

L.F.L.: Porque, de facto, era muito difícil superar o *Passa por Mim No Rossio*. Eu tive os maiores actores vivos todos, desde a Irene Isidro, à Eunice Muñoz, ao Ruy de Carvalho, ao Varela Silva, à Simone, portanto eu tinha ali o *crème de la crème* do teatro português, e o espectáculo... o espectáculo não era uma revista, era a história da revista, que é diferente, portanto era um grande musical sobre a história da revista, desde que era representada nas feiras, na Feira de Algés, na Feira da Avenida da Liberdade, a Feira de Março, até àquele momento. Lá está, era muito afectivo para o público, não só ver aqueles actores, impensáveis de representar, de cantar... como era uma lição de história. E isso, de facto, foi um fenómeno. Eu lembro-me de uma vez que me telefonaram, eram quatro da manhã, e eu pensei «ai que aconteceu qualquer coisa», mas

não, é que às quatro da manhã começavam as filas para se comprar bilhetes, era uma coisa extraordinária. O público ia com cadeiras e com o almoço, para estar na fila. A fila dava a volta ao Rossio até à Suíça. Eu não acreditei, meti-me num táxi e fui lá e, de facto, lá estava a fila até à Suíça. Era um fenómeno. Eu acho que o teatro tem imensa força... o teatro é sempre a história de um povo. Quando você fala sobre os nossos problemas, que afligem, emocionam, sobre a memória de quem o está a ouvir, o teatro acontece. O teatro é a história de um povo. E você veja, os povos que gostam muito de teatro, gostam muito da sua história. Os ingleses até fazem uma história dentro de outra história, aquilo é uma ficção extraordinária [risos]. Agora a Margaret Thatcher já é uma musa hollywoodesca... Eles gostam muito de si próprios. Um povo que não gosta de si próprio, não gosta do teatro. Porque o teatro nasceu exactamente para os gregos passarem a sua história de geração em geração. Quando você fala dos problemas da sua terra... por exemplo, é fantástico quando se vê a Vanessa na *Grande Revista à Portuguesa* a fazer o Zé Povinho, sem abrigo, e você vê que as pessoas se transcendem porque estão a ver que aquilo é verdade, que eles próprios olham com nojo para os sem abrigo, que há essa superioridade de classe perante aqueles desgraçados. Você sente electricidade no palco. Por alguma razão isto está há seis meses completamente esgotado. É que vai ao subconsciente do público que o ouve, e você vê pessoas que vêm de Amarante, que vêm de Caminha, Vila Real de Santo António. Eu acho extraordinário que estas pessoas venham – e o espectáculo acaba tarde, o espectáculo é grande, acaba à meia-noite e vinte – e eles ainda vão fazer quatrocentos quilómetros... Vêm a Lisboa para ouvir, para ver. Portanto eu tenho essa imensa responsabilidade perante o público, não posso nunca desiludi-lo.

L.M.: O Filipe optou por criar uma relação com os espectadores que tem a ver com o sonho e com a fantasia, ao contrário de muito do teatro português, que vai por uma via mais dura, de mostrar coisas que ferem muito. Esse lado do sonho foi muito deliberado?

F.L.F.: Acho que é da minha própria personalidade, eu sou um sonhador [risos]. Há sonhos possíveis e há sonhos impossíveis... Mas é da minha própria personalidade, e depois é dessa vocação que eu tenho para a escrita, ao fim ao cabo, o que eu sou é um poeta menor, mas sou [risos], então tenho muita facilidade em escrever. É isso que faz também com que o público adira dessa forma tão directa, e tão espontânea, aos espectáculos. Enquanto os meus colegas se servem de autores para falar, eu falo

directamente. Embora tenha feito muitos autores, mas nestes últimos tempos não, e gosto mais de fazer eu.

L.M.: Depois da Casa da Comédia optou quase só pelo género musical, porquê essa mudança?

F.L.F.: A culpada acho que foi a minha avó, quando eu era pequenino. A minha avó adorava ópera, e o marido dela não gostava nada de ópera, então ela levava-me sempre ao S. Carlos. Eu gosto da mentira do teatro. O que me apaixona no teatro é a mentira. Por exemplo, a gente não está a cantar aqui, mas se eu fizesse um musical você estaria aí a cantar e eu também responderia a cantar. A aceitação da mentira para dizer a verdade que a gente quer, é isso que me encanta no teatro. O que me encanta é a mentira, de facto, e a música. O musical aproxima-se muito da ópera. O que é, ao fim ao cabo, o teatro musical, que os anglo-saxónicos reinventaram no Séc. XX? É a ópera italiana, os Verdi, os Monteverdi, os Rossini. Nisso eu acho os americanos geniais, porque tiveram compositores geniais, o Cole Porter, o Richard Rogers, tantos e tantos, e recriaram esse espectáculo de multidões que era a ópera até no Séc. XX. Eu lembro-me que aqui o Coliseu enchia, quando tínhamos Companhia de Ópera – agora não temos nada – o São Carlos fazia espectáculos quase como nós fazemos, 5ª, 6ª, Sábado, Domingo, e depois, na outra semana iam ao Coliseu para o público popular, e o Coliseu enchia para ver a ópera. Enchia. A senhora que morava na Madragoa vinha ver ópera.

L.M.: O Filipe foi dos poucos a afirmar publicamente que não quer subsídios. Por que é que não quer ter um subsídio?

F.L.F.: Eu acho que o Estado tem a obrigação de subsidiar. Ponto. Para não ofender ninguém. Você tem uma flor, se não rega a flor, a flor murcha. Agora, acho que os subsídios foram sempre dados às mesmas pessoas, às mesmas opções políticas, viciou-se muito o sistema de subsídio, historicamente. Eu acho que os Ministérios da Cultura, agora Secretaria de Estado da Cultura, tiveram sempre a mesma linha. Houve um mau momento na sociedade portuguesa que foi conquistado por um género de pessoas – eu não quero especificar, para bom entendedor, meia palavra basta – um género de pessoas com uma ideologia... e que foi sempre seguida até aos nossos dias. Agora coitados, como está tudo falido, eles não têm dinheiro nem para dar aos mais protegidos porque não há dinheiro, por muito que queiram. Há muito dinheiro para os banqueiros, até veio esta notícia extraordinária de que os portugueses que têm dinheiro na Suíça

aumentaram imenso os seus lucros e são os melhores clientes, mas agora não há dinheiro para a cultura. É um momento de encruzilhada. Portugal nesta tragédia, porque nós estamos a viver uma tragédia, as pessoas não têm noção, mas nós vivemos de uma assinatura de um cheque, que é terrível. E nestas opções, neste governo... Eu acho este governo muito fraco. Eu sou uma pessoa muito frontal. Portanto acho que tenho muita culpa em não ter aceite o Passos Coelho como cantor [risos], isto é um *fait divers*, mas talvez o país estivesse noutras circunstâncias.

L.M.: Mas que política cultural é que seria justa para o teatro?

F.L.F.: Eu acho que não tivemos ministros da cultura com ideias. O cargo de Ministro da Cultura foi sempre um trampolim para vãos mais altos. Acho que nunca houve um estudo sério sobre a necessidade do teatro, do cinema e até dos audiovisuais, que acho que estão numa crise de valores e de qualidade horrível, estou a falar da televisão, nunca houve um estudo sério sobre isso. A cultura foi sempre tratada como um parente pobre, dá-se os dinheiros para calar uns chatos, para não haver chatices. Acho que há muitos equívocos, o que é que quer que eu lhe diga, acho tudo muito mal. Acho que o Carrilho, que agora está tão na moda pelas suas artes marciais [risos], teve uma ideia de se fazer teatros na província, mas os teatros são muito pequenos. Ou vai muito subsidiado, ou o teatro não lhe permite pagar uma companhia. As câmaras praticamente não ajudam nada, portanto essa descentralização que ele sonhou, gastou-se milhões de euros, e os teatros são utilizados para as assembleias municipais, vão lá uns senhores dizer umas coisas uns contra os outros, se vão fazer umas canalizações e essas coisas... Mas para teatro é impossível uma companhia deslocar-se a esses teatros porque as lotações são muito pequeninas. Depois os palcos estão muito mal apetrechados, eu tive essa experiência no Teatro Rivoli. Aquilo é muito difícil. Para já o público não tem hábitos culturais...

L.M.: Então, ao contrário da maior parte da sua geração, quis ser um empresário de teatro...

F.L.F.: Tiveram um bocado de medo. É sempre mais cómodo viver de subsídios. Eu também podia viver de subsídios, ficar eternamente na Casa da Comédia e viver de subsídios.

L.M.: Mas não lhe chegava, é isso?



F.L.F.: Porque depois os teatros não chegam ao público, depois faz o teatro para as mesmas pessoas, já sabe que no primeiro dia está fulano tal e fulano tal, no terceiro dia está não sei quem, esses pequenos públicos, que eu venero e respeito, mas são muito pequenos e você nunca poderá viver deles. E, para além disso, têm o vício de achar que o teatro é de graça. Por exemplo umas das coisas que acho pior é fazerem estes descontos, como faz o Teatro Nacional, de bilhetes a cinco euros, quatro euros, dois euros, eu acho que é a pior política que se pode fazer. É o teatro de graça, é tudo de graça. Não, tem de haver respeito, tem de se pagar, você tem uma mercadoria a vender, não a pode dar de graça, acho isso absurdo.

L.M.: Por que é que comprou o Olympia?

F.L.F.: Para fazer uma escola, porque acho que se está a perder, e perdeu-se já, toda uma sabedoria que havia na arte da cenografia, na técnica do teatro, na técnica dos adereços, e eu gostava de fazer uma escola – e não vou fazer – mas gostava de fazer uma escola para as artes do teatro e também, especificamente, para arte de representar. Para deixar alguma coisa... mas vou vender o Olympia, é impossível. Apanhou-me este sonho, eu apostei tudo o que tinha ganho na minha vida nisso, e agora com a crise, perdi. Na vida também se perde muitas vezes, não é só êxitos e palmas e apoteoses, com pessoas a descer escadarias, há um lado de sombra. Perdi, porque de facto apanhei esta crise enorme e o que eu tenho é de vender o Olympia o mais depressa possível, e vou perder tudo o que amealhei durante a vida.

L.M.: Mas para além da escola também gostava de lá fazer outro tipo de teatro?

F.L.F.: Gostava, porque eu gosto muito de fazer outro tipo de teatro, e toda a minha vida fiz outro tipo de teatro, mas também fazer outro tipo de teatro para este público, estas multidões que vêm ao Politeama é errado. Por exemplo, o Pedro Almodôvar ofereceu-me uma peça, o *Tudo Sobre a Minha Mãe*, que eu gostava muito de fazer, mas não é uma peça que eu possa fazer no Politeama. Também tenho essa espada sobre a cabeça.

L.M.: Talvez possa concorrer a um apoio pontual para o fazer... [risos]

F.L.F.: Isso está tudo viciado. Isso da Secretaria de Estado da Cultura, os funcionários, toda a engrenagem, toda a estrutura está errada. É falar sobre uma coisa que está morta. Mesmo isto agora das companhias acabarem «ah eu vou acabar a minha companhia»,

eles até aplaudem que acabem com as companhias, eles estão-se a marimbar porque são pessoas muito distantes da cultura, não têm sensibilidade cultural. Você veja que a nossa classe política não tem sensibilidade cultural. É raro. Comece a pensar nos políticos que temos. Tem o Mário Soares, o Jorge Sampaio. Mais quem? Alguém que goste de ir a um concerto, ao teatro, ao bailado. Um país que não tem uma companhia de ópera. A Companhia Nacional de Bailado vive ali, coitadita, a fazer reposições, que há oito anos que não admite bailarinos. Não há uma orquestra sinfónica. Nós antes tínhamos, no tempo horrível do salazarismo, tínhamos uma ilha, que era Fundação Calouste Gulbenkian, porquê? Porque era uma mulher muito culta, a Madalena Perdigão, e um senhor, um velho republicano, o Dr. Azeredo Perdigão, que não eram políticos. E a minha geração teve essa ajuda, por exemplo em pequenas bolsas para irmos lá fora. Não eram fortunas, eu tive de lavar pratos em Londres, mas era uma ajuda. Fiz alguns espectáculos lá. Mas depois, quando os políticos assaltaram a Fundação, tornou-se igual ao Ministério da Cultura.

L.M.: O que é que se pode fazer então?

F.L.F.: Eu acho que tem de se reflectir sobre a cultura sem preconceitos. O português é muito invejoso. Estamos sempre contra o vizinho em vez de nos aliarmos. Não combatemos o inimigo, que é comum, e combatemo-nos uns aos outros.

L.M.: Costuma acompanhar os outros teatros?

F.L.F.: Costumo e admiro até, e respeito. Respeito muito o Luis Miguel Cintra e o Jorge [Silva Melo]. Eu passei por lá como actor, na fundação da Cornucópia e acho que se fosse actor, era actor de lá. São pessoas que me trataram muito bem, muito educadas, cultas, são boas pessoas.

L.M.: E costuma acompanhar as novas teorias, como o *teatro pós-dramático*?

F.L.F.: Eu já vi isso tudo nos anos 60. Isso é uma cópia, com outros nomes, mas é tudo igual. Ao fim ao cabo, você está sempre nas duas linhas mestras, ou o teatro brechtiano ou o teatro de Artaud. Tudo o resto são outros nomes, mas que vão dar a estes dois troncos. É sempre a mesma coisa. O Living Theatre, o Grotowski... O teatro é bom ou é mau. Você é bom ou é mau. Pode ver um Shakespeare péssimo e uma revista maravilhosa. Ou vice-versa. O teatro tem de ser bom. Toda a comunicação é válida, você tem de dar a sua emoção, a sua inteligência no acto da representação, ou de

encenar, tem de se dar, tem de se entregar. Como dizia o Fernando Pessoa «para ser grande, sê inteiro, nada teu exagera ou exclui». É muito isso. Tudo o resto são circunstâncias. É como as escolas literárias, veja, um grande escritor, ainda ontem estava a pensar nisto, quais são os grandes escritores do nosso tempo que irão ficar? Só daqui a cem ou duzentos anos é que se sabe. Não sei se será o Saramago ou a Agustina... Quem será? Ou então será uma pessoa que a gente acha agora horrível. Recue um bocado, antes era o Júlio Dantas, ele no meu tempo era considerado um génio internacional, ou o Ferreira de Castro. Se você perguntar ao seu avô, o Ferreira de Castro era... É tudo muito efémero. O teatro é mais rápido, isso é um bocadinho mais lento. Era o Balzac que dizia que se devia escrever e depois pôr dez anos na gaveta, depois de dez anos voltar a ler o que se escreveu. No teatro não se pode fazer isso porque a vida é muito curta. Só se eu vivesse duzentos, trezentos anos, então podia fazer isso.

L.M.: Tudo o que escreve é num diálogo permanente com as pessoas, com o público?

F.L.F.: Sim. Um diálogo com o meu país, nesse amor-ódio. Comigo próprio e com o país. Nós somos o país. Nós temos estes políticos e estas situações porque nós somos assim.

L.M.: Mas tem alguma esperança de mudar o mundo com o teatro?

F.L.F.: Não, o teatro não muda o mundo. O teatro ajuda, como no Artaud, ainda há bocado estava a falar do Artaud, o teatro põe uma pequena interrogação na sua cabeça, uma pequena nódoa que pode alargar ou não, mas não muda o mundo.

L.M.: Mas aí já tem essa pretensão de, muito ligeiramente, mudar alguma coisa...

F.L.F.: Sim, com certeza que sim. Por exemplo, uma pessoa que pense de uma certa maneira e que veja esta revista, vai para casa com interrogações. Por que é que estamos aqui, por que é que vivemos, por que é que há pessoas que têm todos os privilégios e outras não têm, por que é que há uma televisão tão estupidificante. Aqui pega-se o touro pelos cornos, foi essa a grande força da revista. A revista tem uma história muito forte na dramaturgia portuguesa, há muito bons autores de revista. Você consegue perceber o tempo em que eles escreveram, perceber não só as pequenas intrigas, como as grandes coisas. O teatro é sempre o grande espelho que reflecte o subconsciente de uma nação e do que nós vivemos. É isso que o faz ser tão atraente, tão vivo. O teatro é

carne viva, você não está a pintar naturezas mortas, está a jogar com as pessoas, e isso é que é extraordinário, e é perigosíssimo, porque você trabalha sem rede, é um trapezista que cai ao chão, morre. Se houver um fiasco, cai ao chão, morre. É esse o horror de trabalhar sem subsídios. Uma peça que não tenha êxito, e às vezes são as melhores peças as que não têm êxito. Eu fiz aqui um espectáculo lindíssimo, *O Fim do Arco Íris*, de um escritor inglês extraordinário, com uma interpretação absolutamente magistral da Vanessa, e não teve êxito nenhum, e ia jogando a engrenagem toda ao chão. No teatro em Portugal você não enriquece, você ganha e gasta. Não consegue, é tudo muito pouco, você não está na Broadway, nem no West End, nem sequer está na Gran Via, está aqui nas Portas de Santo Antão, é tudo muito pobre, extraordinariamente artesanal e pobre.

L.M.: Não ganha dinheiro mas ganha-se outras coisas, não é?

F.L.F.: A vida também não é sempre para ganhar, se não também era uma chatice.

L.M.: Isto parece um desafio para si, estar sempre a tentar perceber como aguentar a engrenagem?

F.L.F.: Não posso desistir nunca, perdia um bocadinho a razão da minha vida. Tenho a minha família, é muito importante, mas eu sou um bicho de teatro, eu estreei-me no teatro aos dezasseis anos, já vi gerações e gerações de actores, mestres, já vi de tudo, pessoas que morreram, génios que não foram compreendidos, às vezes não são os grandes actores que têm as grandes carreiras... Há bocado disse uma coisa engraçada que nunca tinha dito, o teatro é carne viva, é como você estar com as vísceras nas mãos, é tornar possível o impossível.

## Enigmas

Entrevista com João Brites | Teatro O Bando

14 de Novembro de 2013, Teatro O Bando, Palmela

Levi Martins: O que é que vos levou a querer fazer teatro e fundar O Bando?

João Brites: Eu não posso falar d'O Bando sem falar de mim próprio. Eu acho que havia uma discrepância, uma dicotomia, uma clivagem muito grande entre eu enquanto cidadão implicado, porque já antes do 25 de Abril, antes de eu ir para a Bélgica, já estava implicado. Com dezassete, dezoito anos, era do Partido Comunista. Tive umas reuniões clandestinas... Eu nunca estive na clandestinidade, mas o meu pseudónimo esteve preso, era mais novo ainda do que eu. Isto para dizer que desde cedo, também por causa da minha família, por causa deste sentimento de revolta, eu era uma pessoa realmente implicada politicamente. E quando começo a trabalhar na gravura e na pintura, nunca fiz gravura ilustrativa das minhas preocupações políticas. Então, quando vou para a Bélgica, dá-se a grande clivagem: aquilo que eu faço é dito que é abstracto, que é formalista, portanto eu próprio, não é só os outros que me dizem, eu próprio vivo essa irreconciliável tendência, pulsão. Como se as mãos quisessem fazer uma coisa, que tem a ver com os sentidos, e como se a cabeça dissesse «espera aí, porque é que estás a fazer?». Eu, realmente, pensando nisso, gostava de estar mais implicado, no sentido de ser útil. A vida para que é que serve? Então, eu também sentia que tinha uma obrigação. E mais, sentia-me mais perto dos mais oprimidos, dos mais humildes, do que dos outros. Portanto vivia mal essa relação de afectos. Quando começo a ligar-me ao teatro, isso vai-se resolvendo, por um lado através de algumas intervenções na Bélgica, que tinham uma posição politicamente mais aberta – mesmo os tipos ditos Marxistas-Leninistas tinham uma posição muito mais aberta, no sentido de não procurar o realismo socialista –, e porque a arte *engagé* tinha de encontrar outras formas de se expressar. Ocupei a minha escola, Cambre, durante sei lá, um mês, e produzíamos cartazes, na altura do Maio de 68. Esta dicotomia constante entre sentir-me politicamente mais envolvido, mais útil, e esteticamente não estar nada, uma coisa ser irreconciliável a outra, isso prolongou-se até a uma série de gravuras, que tecnicamente eram extraordinárias; na gravura é muito difícil colocar muita cor e depois reproduzir na mesma forma, porque a gravura também é uma visão mais popular porque permite séries de trinta, quarenta, cinquenta gravuras, portanto diminui o custo para as pessoas

que as querem comprar, não é uma obra única. Se calhar aí já estava um bocadinho também a questão de poder ter custos mais baratos naquilo que se produz e, portanto, ser mais acessível à maior parte das pessoas. Mas, como estava a dizer, para mim as gravuras nunca foram abstractas, eram sempre concretas, mas não eram figurativas, não se descobria assim explicitamente o sentido que aquilo teria. Um dia comecei a colocar nessas gravuras coloridas e tecnicamente irrepreensíveis, textos de Marx. E aconteceu o que eu já estava à espera – comecei a não vender. Eu era visto como um estrangeiro, vindo de um país engraçado, bonito, romântico – o meu professor belga só usava os pretos e os brancos na gravura, era tudo negro –, apareço ali cheio de cores e aquilo tinha um certo íman para algumas pessoas, e eu também cultivava isso. Isto para dizer que esse conflito interno se manteve durante muito tempo, e quando O Bando é fundado, dá-se uma volta, porque na altura lembro-me que o que nós queríamos era pôr em causa o teatro que se fazia, no fundo, a maior parte do teatro que se fazia. Cheirava-me a mofo. Não todo, havia grandes autores, mas a maior parte do teatro que a gente via parecia necessitar de uma certa renovação. Mas a renovação na altura não passava pelo ponto de vista estético, passava por estar com as pessoas para compreender, na raiz, o que é que estava realmente a acontecer. Quando a gente funda O Bando é, digamos, um *volte face* artístico. Lembro-me que nos dois ou três primeiros anos não nos importava a forma, importava-nos era estar com as pessoas, viajar, fazer itinerância, conhecer uma cultura que estava oculta num país completamente isolado, era uma coisa extraordinária, um museu vivo. Havia coisas parateatrais de uma criatividade absolutamente incrível, e que eram herança de um passado. Não eram propositadamente modernistas, mas tinham uma visão e uma capacidade de representação das coisas simbólica. Nessa primeira fase d'O Bando, os objectos saem até um bocadinho pueris, um bocadinho *naïfs*, não há realmente uma dimensão estética, a gente quando olha para aquilo vê-se um teatro de intervenção, mas que nem tem cuidado com o objecto que produz. Os artistas vão sempre um bocadinho a reboque dos movimentos sociais e políticos, às vezes temos assim uma lançada.... O que acontece a seguir ao 25 de Abril, com o 11 de Novembro, uma espécie de retrocesso em relação às coisas, também corresponde em nós a uma espécie de possibilidade de pensamento sobre o que se faz. E começa a surgir aquilo que tinha sido uma aquisição académica anterior: olhar para o objecto e perceber a forma, começar-se a ocupar, sob o ponto de vista formal, dos conteúdos, explícitos ou implícitos, nas formas, e achar que a forma é

que também tem de revolucionar o teatro. Não são as ideias, é a maneira de contar que faz luz sobre o próprio conteúdo.

L.M.: Então no fundo procuraram sempre a forma, mas sempre ancorada numa dramaturgia e numa relação com o real. Porquê trabalhar tantos autores portugueses e adaptá-los à cena?

J.B.: Às vezes tenho de fazer um esforço para perceber por que é que as coisas foram acontecendo, porque a gente não toma uma decisão. Porquê? Eu acho que tenho respondido a essa questão dizendo que a maior parte dos escritores, quando escrevem para teatro, são redutores. Mesmo os bons escritores, quando escrevem para teatro, têm tendência, no meu ponto de vista, não todos, mas a maior parte deles, a serem redutores. Quando escrevem poesia, quando escrevem ficção, são livres, portanto permitem-se narrativas, relações e referências de outro tipo. Quando se formatam para dizer que é teatro, e o texto tem de ser falado e tem de ter a lógica interna dos personagens, tem de ser um discurso coloquial e plausível, dá a impressão de que há ali uma espécie de crivo que conduz quase sempre a uma coisa mais supérflua. É a mesma coisa que quando escrevem para crianças. Quando escrevem livros à vontade, para qualquer idade, escrevem, depois quando escrevem para crianças parece que há ali, de repente, uma lupa, um crivo, que nem sempre é bom. É um desafio partilhar com os mais novos, os mais inexperientes, os problemas mais complexos. Quando se consegue não abdicar da nossa própria expressão na relação com esses problemas mais complexos, problemáticos e contraditórios, então se calhar a gente consegue manter um discurso, sem ser infantilista, para um público mais novo. A gente tem tendência, quando escreve para teatro, para fazer um bocadinho a mesma coisa, vir com um certo formato. Ainda que hoje já não seja tanto assim, porque há escritas completamente diferentes. Então mas porquê dramaturgias e autores portugueses? Eu estive oito anos fora e quando vim para Portugal o português soa-me de uma maneira muito motivadora, muito estimulante. A forma da escrita, a diversidade de textos, de pensamentos... acho que temos uma diversidade enorme, extraordinária. E eu às vezes também reajo por provocação. A maior parte do teatro vai buscar os grandes autores, e eu que vivi fora do meu país durante oito anos, sem poder entrar, de repente quando estou aqui, tenho um apetite especial pelas pequenas coisas, por aquilo que a gente escreve, por aquilo que a gente pensa, mas também pela terra, pela pedra, pelo canto, pelo pastel de bacalhau, por estar realmente com as pessoas concretas.

L.M.: Numa procura da identidade portuguesa, portanto. Mas então, voltando um pouco atrás, porquê a necessidade de dramaturgia num teatro tão imagético, tão plástico? O que é que te suscita a ideia mais recente de se retirar ao teatro essa componente dramática, que efeito é que isso pode ter?

J.B.: A minha impressão é que todas as experiências são interessantes porque rompem com certas maneiras de fazer, ou certos hábitos, e obrigam-nos a pensar de outra maneira. E esses rompimentos são importantes. Mas depois a gente percebe que vão contribuir para um novo olhar sobre a própria dramaturgia. O teatro está ali para ser renovado por dentro, e não obrigatoriamente na sua relação com os transdisciplinares, nem com o novo romance. Acho que a questão da ausência de história, não querer personagens, a confusão entre o real e a ficção, a verdade... é uma coisa que também me persegue. No teatro fala-se muitas vezes da verdade, e isso tem a ver também com as *performances* e instalações. A verdade. Eu não gosto nada da palavra verdade. Não gosto nada. Eu até posso compreender o que se procura quando se diz isso, uma certa autenticidade, uma coisa genuína, uma coisa sincera, mas todos estes adjectivos em arte não deviam ser utilizados. Qualquer confusão entre o quotidiano e a representação do quotidiano para mim é *nonsense*. Agora, também compreendo que o teatro, nas suas múltiplas formas, acaba por ser uma coisa que também parece formatada, envelhecida, no sentido de recorrer a formas que não nos dão prazer. Às vezes é mais interessante assistir a uma conferência de um tipo, que não tem teatro nenhum, e que não está, pretensamente, a ter uma relação especial com o público. O teatro às vezes parece que se esqueceu de que está ali naquela relação com o público. Então aquele lado inexorável, de uma espécie de aristocracia cénica, que não consegue estar já dependente da relação que se estabelece com o público terá contribuído certamente para outro tipo de propostas.

L.M.: Então de que forma é que tentam pensar globalmente a relação com o público? Falam sempre sobre isso?

J.B.: Nós não trabalhamos nada com a ideia de estabelecer um público-alvo. Agora obrigam-nos a fazer um bocado disso, nos concursos e isso tudo, mas nós somos um bocadinho avessos a tentar definir para quem e como, e medir o resultado, porque essas medidas não correspondem àquilo que eu acho que é fundamental, que é um lado muito subjectivo e muito difícil de medir, saber o que é que resulta ou o que é que não resulta.



Quando a gente está a falar de público, isso também tem a ver com a questão política. Por um lado, tenho de reconhecer que a maneira de fazer é uma espécie de pulsão, não é uma coisa que vem da ideia de «quero fazer assim, porque assim é que é útil». É uma pulsão que tem a ver com uma capacidade de abstracção e a vontade de representar as coisas e representar o mundo. E poder representar tudo. Essa vontade leva a que muitas vezes se faça exercícios estilísticos problemáticos. Não se sabe se funciona com o público ou não. Por vezes, do ponto de vista da dramaturgia, em alguns espectáculos eu acho que – podemos dizer isto agora, mas na altura não era essa a intenção –, há uma espécie de primeira parte do espectáculo em que a gente estabelece os códigos dramaturgicos, em que o público fica vinte ou trinta minutos às aranhas, sem perceber o que é aquilo, mas no fundo a gente está a fazer uma espécie de relação lúdica com o público, reconhecendo a sua inteligência e a sua perspicácia, e dando a possibilidade de toda a gente poder reconhecer pequenos pormenores que ajudem a estabelecer esse código descodificador. Depois, a pessoa já vai percebendo «ah, isto quer dizer aquilo», aquele gesto, este exagero. Nessa relação com o público nós procuramos dar-lhe um bocadinho de trabalho, porque acreditamos que se queremos espíritos livres e desenvolver o espírito crítico das pessoas, devemos contribuir para que essas múltiplas leituras se possam fazer, para que o que é explícito não seja literal, não seja demasiado redundante. Acreditamos que, se os públicos tiverem acesso a múltiplas formas artísticas, a arte será um factor provável de emancipação e de luta contra o obscurantismo, contra aquilo que está estabelecido. Por isso é que os nossos objectos às vezes são complexos, ia dizer até demasiado complexos. Às vezes até se pode dizer «porque é que não dizes isso de forma mais simples, caramba?». Uma coisa é a complexidade que as coisas têm, outra coisa é fazermos exercício disso. O ideal seria que ninguém se apercebesse dessa complexidade. Queremos multiplicar as maneiras de ver, multiplicar as perspectivas sobre um objecto artístico.

L.M.: Achas que as políticas culturais, ou a sua ausência, promovem essa multiplicação de perspectivas sobre a arte?

J.B.: Acho que não. Há uma espécie de modas, mas tem de haver, a gente também não pode contrariar isso. Tenho pena que o nosso país, neste momento, tenha ainda uma série de projectos, uma série de gente a trabalhar, as escolas artísticas multiplicaram-se, houve uma profusão de experiências e projectos, e hoje, em vez de colher os frutos do

investimento que foi feito ao longo dos últimos anos, estamos a cortar, e estamos a voltar tudo para trás.

L.M.: O que é que tentas ensinar aos teus alunos sobre a responsabilidade de quem quer fazer arte? Eu sei que costumavas perguntar-lhes porque é que estão ali, o que é que estão ali a fazer?

J.B.: Eu já cheguei a sugerir que devia existir uma disciplina de conteúdos, que é uma parvoíce, mas quer dizer, em que sentido? Muitas vezes começamos a fazer as coisas e a gente envolve-se no fazer, no caminhar – às vezes até é bom caminhar semsaber para onde, também é bom a pessoa perder-se –, mas a maioria das pessoas inibe-se de um posicionamento para não dividir, para não se porem em causa, ou não ficarem mal com este ou mal com aquele, este cinzentismo, que é cultivado politicamente também, pelo cinzentismo das maiorias. Isto já não existe muita história, esta alternância entre PSD e PS é o Benfica-Sporting, isto quase não tem matéria ideológica por detrás, deve ter alguma, mas naquilo que a gente vê todos os dias não se reflecte. Este cinzentismo das maiorias, de eu, para me safar, para sobreviver, é melhor não me pôr mal com muita gente, é melhor não ficar nem aqui nem ali, eu sinto realmente uma grande dificuldade em ter referências ideológicas, filosóficas, políticas, e um artista também tem de ter as suas referências e as suas opções. E quanto mais tolerante ele for, quanto mais aberto e eclético, mais convicção pode ganhar em relação às suas opções. Não é contraditório.

L.M.: Por isso é que fazem manifestos ao longo dos anos, para ir consolidando ou reformulando a ideologia do grupo?

J.B.: Não sei se hoje a gente conseguia fazer um manifesto, já temos falado sobre isso. O último manifesto já foi há vinte anos, sei lá, já pertence ao passado. E de vez em quando a gente fala nisso. Eu não tenho a certeza se hoje conseguiríamos fazer um manifesto, porque o grupo foi mudando. Na altura também não foi pacífico, para a gente chegar àquele denominador comum levámos muito tempo a discutir. O manifesto de que a gente fala hoje é em torno de um conceito – o singularismo. Acho que era necessário a gente assumir uma provocação. Quando queremos ser justos ou equitativos, andamos sempre a meia água, porque temos receio de ser exagerados, não estar a ver bem, ser cautelosos, queremos ter um olhar meio científico sobre a coisa, também relativizando as convicções, as opiniões. Mas eu acho que o que faz falta às

vezes são referências contundentes que permitam criar balizas. Àqueles que trabalham e aos outros. Eu posso estar contra se a baliza for visível, se for explícita.

L.M.: O que é então o singularismo?

J.B.: Quando a gente fala de singularismo tem a ver com esta ideia de não ser um colectivo Maio de 68, já não é a questão de sermos todos iguais, não é uma coisa igualitária. Como é que a gente se contamina uns aos outros, e a resultante pode dar uma obra que problematiza as autorias. Porque já não se sabe o que é que pertence a quem. E nós estamos numa fase, talvez por causa da idade, por causa dos meus colegas da direcção artística, estamos numa fase em que temos essa sorte de não termos de encontrar o denominador comum, não termos de encontrar o meio. Chamamos-lhe singularismo porque existem uma série de propostas de várias pessoas que resultam não de uma espécie de denominador comum de mal menor entre todos, mas de algo outro que transcende as próprias opções das pessoas e que resulta em obras mais singulares do que aquelas produzidas por uma pessoa sozinha.

L.M.: Mas isso continua a ser uma espécie de utopia colectiva, uma utopia ainda mais utópica do que antes, ou uma nova formulação de uma utopia...

J.B.: Quando se fala de utopia lembro-me logo do Saramago, quando ele diz que a utopia tem de ser agora. Porque a utopia parece que também é uma fuga, que no paraíso a gente um dia vai ter uma utopia, daqui a duas gerações, mas a gente quer é viver hoje. Acho que sim, se calhar pelo seu desacerto, pela sua incapacidade de se concretizar totalmente. Porque isto são tudo coisas que a gente vai pensando mas que a gente sabe que têm as suas falhas, as suas dificuldades, que não é assim tão bonito como a gente gostaria que fosse. E quanto tempo é que vai durar?

L.M.: Sim, porque a realidade é dinâmica. As utopias têm de ir sendo construídas ao longo do tempo...

J.B.: São um horizonte, uma direcção.

L.M.: Mas qual é o ponto de partida, de onde surge uma ideia?

J.B.: Essa coisa da ideia. Por exemplo, nós queremos fazer um espectáculo sobre o racismo. É sempre um problema terrível. Quando se parte da ideia e depois se tenta encontrar uma representação... Por isso é que eu estou muito interessado em trabalhar

com os actores a partir das sensações concretas. Nós devemos discutir as ideias, devemos confrontar-nos com as opções eventuais e com as dúvidas, e conseguir verbalizar essas ideias. Mas depois quando se entra na parte artística, isso é uma espécie de material que já lá está, que anda ali em tensão por dentro, que não se manifesta. A gente às vezes não consegue materializar as ideias. Mas quando se consegue, a partir de sensações concretas, a partir de pormenores motores, a partir de detalhes dramáticos, às vezes eles fazem luz sobre os nossos próprios conteúdos. Em vez de querer ilustrar uma ideia, queremos provocar situações e sensações que nos permitem abordar essas mesmas ideias, na forma de uma representação material. Assumindo, evidentemente, o lado subjectivo. Assumindo que a mesma sensação, ou sensações parecidas em pessoas diferentes provocam sempre resultados diferentes. E a gente sabe que quanto mais particulares forem esses resultados, mais eventualmente universais eles são. Para nós é muito mais difícil partir para um espectáculo a partir de uma encomenda. «Façam um espectáculo sobre este tema, sobre o género». É de partir a cabeça completamente, porque como é que isso se materializa, como é que se representa? Eu lembro-me de um espectáculo que fizemos, que tinha a ver com a comunicação e depois acabou por ter a ver também com a guerra colonial, que partiu de uma montanha de telefones que já não serviam para nada que eu vi no ferro velho. E o cenário era uma ilha de telefone rodeada de vidros. Isso já contém uma dramaturgia. O próprio objecto, a própria situação. Por isso, muitas vezes, quando parto para espectáculos, tenho muita dificuldade se não tiver um aglutinador espacial, que já contém uma parte da dramaturgia. Porque vai condicionar os actores e os personagens a um discurso em que aquilo está presente como se fosse uma contracenar. Não é uma espécie de pano de fundo, ou uma mesa em que a pessoa põe os braços, ou um cadeirão onde se senta. É alguma coisa que o desloca, precisamente, desse tal lado naturalista. Porque, evidentemente, um actor em cima de uma montanha de telefones que não servem para nada, já é uma representação simbólica de alguma coisa. Já é a fuga a qualquer coisa que seja verosimilhante.

L.M.: Foi daí que surgiu a necessidade das Máquinas de Cena?

J.B.: Na verdade a Máquina de Cena veio mais por causa da itinerância. Por causa desse lado multifacetado, polissémico, para não termos o painel, o pano de fundo, letras, não-sei-quê, preferimos ter ali objectos escultóricos que, ao se manipularem, adquirem sentidos diferentes.

L.M.: O teu caso é muito particular a este respeito e lembra-me um bocado o livro do Kandinsky, *Ponto Linha Plano*, em que ele também procura uma espécie de dramaturgia das formas. Enquanto os outros encenadores são quase todos mais centrados no texto, tu pareces mais centrado na matéria, com essa relação muito concreta com as coisas.

J.B.: Não sei se sabes, mas neste último espectáculo é a primeira vez que aparece numa ficha técnica a dramatografia, que tem a ver com isso. A gente já tem falado nisso há vários anos, mas nunca apareceu escrito assim. De repente, numa ficha técnica, aparece dramaturgia, dramatografia e cenografia. E tivemos algumas discussões com outros cenógrafos sobre essa questão, «mas então o que é isso da dramatografia?». Eu dizia, «representação gráfica da dramaturgia». Mas o que é engraçado é que não é obrigatoriamente desenho. É conceito, um bocado como estavas a dizer. Eu ultimamente pratico pouco o desenho. Infelizmente, porque acho que devia praticar mais. Mas o desenho, na dramatografia, não pode ser um desenho que nos remeta para a solução material do conceito. Teria que nos remeter, precisamente, para a diagonal, a proporção, o peso, a linha, o sentido, se é tudo fininho, se é tudo grosso, se é pesado, se é redondo, se é ascensional, se é vertical. Depois como se materializa, já é cenografia. Mas o conceito que nos parece ser aglutinador da visão que a gente tem sobre aquele texto – ou porque está tudo muito apertado e eles não têm espaço para andar, ou é uma ponte, ou estão todos suspensos –, é fundamental para a resolução do espectáculo.

L.M.: Se calhar podemos falar um bocadinho mais sobre a relação com o espectador e a questão da inteligibilidade. Se acontece as pessoas saírem frustradas, por exemplo. Ou, como é que se emancipa as pessoas a partir dessa fraca disponibilidade que parecem ter para este tipo de teatro mais desafiante? O que é que se pode fazer, como é que se aproxima o teatro das pessoas?

J.B.: Eu acho que é por tentativas. As pessoas são todas diferentes, já tem havido pessoas que me dizem: «não percebi nada, mas gostei imenso», portanto estão a ler de uma certa maneira. Mas também há pessoas que só ao fim do segundo ou terceiro espectáculo é que começam a ler com outro prazer aquilo que a gente está a apresentar. Também tem havido às vezes miúdos e jovens que me disseram: «gosto d'O Bando porque não é teatro». A referência que tinham das coisas que tinham visto de teatro não coincide com esta referência. A gente quer pessoas, a gente quer ter muita gente, a

gente quer relacionar-se com a maior parte das pessoas. Mas a gente sabe que também está a dividir. E também queremos dividir. O problema é que a gente queria dividir ficando com aqueles que a gente mais estima do nosso lado, e isso nem sempre acontece. Aqueles que a gente gostaria mais de cativar para o nosso lado muitas vezes dizem «o que é isto?», não se revêem, não traduzem, não conseguem ler, pelo menos é o sentimento que eu tenho. Mas a gente vê que, apesar de tudo, há uma corrente de público incrível. Eu até fico admirado com o resultado de alguns espectáculos, por exemplo o *Ensaio Sobre a Cegueira*, que esteve esgotado durante várias semanas, com trezentas pessoas, quatrocentas pessoas. Numa coisa que não era nada realista, nenhuma aproximação parecida com aquele hospício, com aquele hospital, com aquela desgraça. Estavam todos muito bem vestidos, um cenário lindíssimo. É engraçado como a representação simbólica também pode colher. Nós às vezes somos preconceituosos, nós próprios, quando começamos a pensar nos públicos, ou a pensar nas crianças, ou no público não erudito.

L.M.: Sim, os clichés são muito operantes nestas coisas, tenho-me apercebido muito disso. As próprias políticas culturais e as modas de que falámos são às vezes baseadas no cliché do que é contemporâneo, no cliché do que é emergente. Mas depois, na prática, é sempre preciso partir do zero e fazer um espectáculo. Se calhar podemos voltar aí, quase ao início. Quando partem para um espectáculo, o que é que acontece, qual é o momento inicial, aquela pulsão, de onde vem?

J.B.: A primeira coisa que a gente tem feito, a maior parte das vezes, é mesmo falarmos sobre porquê fazer aquilo agora e «porque é que estás aqui? Tinhas tantas hipóteses de não estar aqui, porque é que estás aqui? E porque é que escolheste este autor, porquê este escritor, e porquê a mim, e porquê O Bando, e porquê nós aqui. Onde é que isto toca, isto serve para alguma coisa? Isto serve alguma coisa agora para ti, ou estás ao serviço de alguma coisa?». É a tentativa de esclarecer um bocadinho melhor as opções que a gente vai tomando, porque nós não somos obrigados. Claro que podem-nos pagar mais ou menos, mas porquê fazer agora Saramago e não fazer outra coisa? Porquê? E se isto corresponde a uma coisa que não é uma encomenda, que não é uma coisa de fora, é uma coisa que me serve a mim para me encontrar. É um pretexto para me ir encontrando, eu e os outros. Essa necessidade de falar é muito bonita, porque no princípio parece uma coisa muito difícil de esclarecer, mas depois quando começam a falar sobre a sua vida, aquilo que os preocupa agora com alguma coisa que tenha a ver

com aquele texto, encontramos. Não estamos à procura de um registo autobiográfico que permita a sustentação da obra, mas estamos a tentar implicar-nos com uma qualidade diferente. Não estamos só ao serviço, sermos empregados de, ou do encenador, ou da ideia, ou do espectáculo, ou do escritor. Por isso, muitas vezes, a gente prefere assumir a responsabilidade de uma versão e nunca de «aquela obra seria feita assim». Nessa versão eu acho que a nossa posição, quer dizer, a questão política... para mim a questão fundamental, se calhar é mais filosófica do que política, uma vez que eu sou ateu – quando eu faço o bem ou o mal, como é que eu vou julgar isso? O que é que eu devo fazer e não devo fazer? Que ética, o que é que é aceitável e o que é que não é aceitável? Isto tem variado com o tempo, mas por vezes a referência filosófica ou política ajuda-nos a esclarecer um bocadinho melhor o que é que é mais justo ou mais injusto, mais correcto ou menos correcto, mais oportunista da minha parte ou mais dádiva. Esse olhar constante sobre o que significam os teus actos, constante, não diria constante, também não andamos sempre preocupados com isso, mas essa capacidade de ir formulando isso... Nós costumamos dizer aqui n'O Bando que, se nos perguntarem alguma coisa, nós devíamos ter argumentação, devíamos perceber porquê. Porque é que eu pago tanto a este, pago tanto àquele, porque é que aquele dossier está ali e este dossier está aqui. Os dossiers são para partilhar ou cada um tem o seu dossier? Por exemplo, neste momento a gente deixou isto andar assim, mas a divisão dos conteúdos e a divisão da organização da própria administração não está bem. Nós defendíamos muito que tudo o que eu tenho em mãos é partilhável. E, neste momento, a pessoa fica com os contactos de um, os contactos do outro, depois o dossier é o meu dossier. Tínhamos que ter uma organização de dossiers para que toda a gente, a qualquer momento, se alguém fica doente, o outro pega no dossier e fala com a pessoa sobre o que está lá escrito. Sem ser burocrático. Isto também é uma visão política. Quando os meus alunos, muitas vezes, quando eu falava em política – muitos pensavam que política era o partido –, eu punha-lhes a questão: «está bem, meu amigo, então não sabes o que é política e não queres ter nada com política, mas eu quero saber então, quando tu fizeres um grupinho de teatro, quem é que tu vais buscar para fazer parte do grupo. Quem é que vais escolher. Porquê? E quanto é que lhes vai pagar. A cada um. E porquê? E quem vai mandar em quem? E quem vai fazer trabalho manual? Quem é que pensa, e quem é que faz? Como é que fazes a divisão entre trabalho manual e trabalho intelectual?». Isso tudo é política.

L.M.: Essa resposta fez-me pensar em várias coisas. Uma delas é esse quase desejo de religião, de chegar a essa procura de um sentido para a existência. Todas essas perguntas, porquê fazer isto, porquê estar aqui? Parece essa procura do deus que Nietzsche disse que morreu, num certo sentido. É uma procura de uma estrutura nas coisas?

J.B.: Sim, de uma estrutura sim, de uma relação, uma coisa que crie alguma coerência naquilo que a gente faz. Que não seja meramente fruto de pulsões inomináveis. Que isto se organize de alguma maneira. Alguns autores, o Tarkovsky, por exemplo, está sempre a falar da verdade, no caso dele acho que é Deus mesmo, a beleza e harmonia confundindo-se já com essa dimensão. Eu acho lindíssimo, acho que o mais extraordinário de tudo é o Homem pensar nestas coisas. Esta capacidade de inventar estas coisas para sobreviver, isto é extraordinário. Desde o princípio da abstracção. Por isso é que me interessa muito a capacidade de representação. A primeira vez que um homem fez um traço num cajado e disse «isto é uma ovelha», é uma coisa, uma criação absolutamente... uma coisa extraordinária.

L.M.: É como se o teatro estivesse nesse limite da existência do homem, esse limite de aventura, esse horizonte.

J.B.: Se o Homem não conseguisse representar as coisas, não teria conhecimento sobre as coisas. Portanto, esta capacidade de representação, não de imitação, mas de representação. «Como é que eu represento e como é que eu represento o irrepresentável». É extraordinário como é que nós fazemos aproximações a isso. Como é que a gente diz as coisas e faz as coisas na ausência delas. E como é que a gente depois partilha isso com os outros. Já é outra coisa ainda, como é que essa coisa não fica só comigo e a consigo partilhar. Para mim teatro é cada vez mais, talvez, sobretudo, essa capacidade de representar o irrepresentável. A história é um pretexto. Aliás, estudos feitos pela sociologia do teatro sobre a memória do espectador... ao fim de quinze, vinte anos, foram entrevistar pessoas que tinham visto espectáculos há muito tempo, e realmente o que fica são pormenores, que a gente já nem sabe qual é conteúdo principal. Mas ficou aquela fala daquele actor, ficou aquela imagem, ficou aquela voz. E ficou aquilo que a pessoa não escolheu ficar. E tudo diferente. Portanto, na sua vida privada, a pessoa elegeu, sem querer, pormenores, detalhes, que lhe ficaram, porque provavelmente porque não ficaram totalmente resolvidos, porque foram enigmas que



não ficaram resolvidos, porque aqueles que ficaram resolvidos se calhar já nem se lembram. Mas já nem se lembram daquilo que foi precisamente a ideia principal do encenador para fazer aquele espectáculo. Se era sobre o racismo, já não sabe, mas que tinham cabelos vermelhos tinham... [risos].

L.M.: Acho que esse é o grande mistério do teatro. E deita por terra as grandes pretensões dramáticas até... Embora tenhamos de ser responsáveis por isso.

J.B.: Temos de ser responsáveis, temos que as ter, mas temos de saber ao mesmo tempo que, por mais que a gente as queira ter, o que fica na cabeça de cada um está para além de tudo aquilo que a gente possa pensar. E isso é a grande liberdade. Isso ainda é a grande transgressão, não é liberdade, é transgressão. A gente não pode controlar... Até há coisas que ficam, até há espectáculos que ficam quando as pessoas não queriam que ficassem... [risos].

L.M.: Isso é bem verdade. Mas voltando à ideia de estrutura; quem começa a trabalhar nestas coisas começa a aperceber-se dessa procura por uma estrutura, porque cada coisa parece oferecer possibilidades de estrutura e parecer ser uma questão de as encontrar.

J.B.: Procurar o que está para além do que está visível. O Almada também fala muito nisso.

L.M.: Mas então nunca dá para fixar uma estrutura que resulte para sempre, é preciso voltar a procurar uma nova de cada vez, não é?

J.B.: Essas estruturas são estruturas dinâmicas. Por exemplo, quando eu faço cenografia, em princípio não há nenhuma medida arbitrária. Em princípio... É preciso é arranjar o início, depois aquilo resultam umas coisas nas outras, são combinações matemáticas e está sempre articulado num determinado tipo de coerência ou de proporção.

L.M.: E o início? Qual é o início?

J.B.: O início é muitas vezes ergonómico. A dimensão da pessoa. As dimensões das pessoas. As pessoas são todas diferentes também. Há aí um lado da dimensão que parte muito da dimensão da pessoa, das suas proporções. A tal estrutura que a gente estava a dizer, a gente sente isso. Quando a gente entra numa catedral, numa igreja ou noutro sítio, há umas em que parece que aquilo está certo, e outras parece que não. E em

relação aos objectos, em relação às Máquinas de Cena, a gente também sente isso. Há coisas que resultam de qualquer proporção, de qualquer relação que humaniza o próprio objecto, em que a gente se revê no objecto. Isto também é um bocadinho estar a ver tudo à imagem do homem, não é? É antropomórfico.

L.M.: Mas será que conseguimos ter mesmo outra visão? Mudando de assunto. Com esta turbulência política toda, e tendo estado exilado, tendo sido militante, tendo sido tão politizado ao longo dos anos, o que é que se pode fazer hoje?

J.B.: Eu desisti um bocado da militância política, a verdade é essa. Não estou organizado. Não defendo não estar organizado, mas isso foi acontecendo, uma pessoa tem que ir tomando opções. Sinto-me militante através da arte. Sinto-me militante através das convicções, através do meu grupo, através deste núcleo, deste trabalho. Mas realmente já não estou a participar nos movimentos de cidadania aqui da minha terra. Eu gostaria de ter tempo para participar mais, mas não é isso que acontece.

L.M.: Mas então que relação é que o teatro pode ter com o momento histórico?

J.B.: Essa é que é a grande questão. E eu não sei responder. A gente vê um velhinho aí desprezado num sítio qualquer, alguém que não tem dinheiro para medicamentos e os hospitais «se quiser vá comprar», como é que a gente consegue viver com estas situações? E estamos nós a fazer aqui umas formas, umas coisas. Como é que a gente vive com isto? Parece que era preciso aqui uma urgência maior, um gesto mais dilatado, que repusesse isto um bocadinho noutro tipo de justiça. A gente às vezes gostaria de pensar que aquilo que a gente vai fazendo teatralmente, que o teatro serve para carregar as baterias. O teatro e as artes, a música, a dança, que à partida não servem directamente para nada, servem para carregar baterias, para dar coragem, criar ânimo. Quantas vezes estamos tão enredados no nosso próprio quotidiano e é o facto de lermos um livro que nos faz viajar, sem sair do sítio, que nos permite no dia seguinte olhar de outra maneira para a rotina. Não é só aquilo que se observa e que é vivencial, aquilo que é real, que nos ajuda a sobreviver. Há aqui uma espécie de um ânimo, de algo em que o teatro pode contribuir para que a pessoa se sinta mais forte. Agora como? Não sei.

L.M.: Então nunca acreditaste muito no teatro político como pensado por Piscator ou Brecht, por exemplo?

J.B.: O problema aí, cá está, as coisas mais explícitas, eu acho que têm uma expressividade muito forte. A gente imagina no que teria acontecido com o Piscator naqueles estádios, sítios onde só se representava uma vez. Eu também gosto imenso do macro. E às vezes há esse milagre, de coisas que acontecem que transcendem as nossas próprias opções e aquilo se transforma numa coisa muito maior do que aquilo que a gente tinha previsto. Mas tudo o que é representação da ideia... eu acho que o teatro é, sobretudo, também relação com os sentimentos. E se a ideia não está muito relacionada com os sentidos... ainda que isso seja perigoso, a gente sabe, as movimentações de massas, os discursos apologéticos, que levam precisamente a que a malta... são pulsões mesmo animais, são pulsões que estão na alma do bicho que nós somos e são perigosas. Mas a gente tem de ir percebendo cada vez mais, e hoje os neurologistas vão ao encontro daquilo que a gente aqui n'O Bando pressentia e falava, que é essa relação entre a abstracção e a emoção, e como é que isso pode não ser irreconciliável e inconciliável. E também, sob o ponto de vista da dimensão política, se não é essa uma arma também a saber manusear. Em vez de pensar que aquilo que eu faço é resultado das minhas ideias, e das minhas convicções, «eu tenho que estar ao serviço do povo», como é que estas coisas jogam e não se resolvem. E é nessa não resolução que se calhar nós estamos a abordar o que é profundamente humano, que é esse conflito permanente, interno, também, entre forma e conteúdo.

L.M.: O Eduardo Galeano costuma dizer que somos seres sentipensantes, o que me parece uma boa forma de nos descrever...

J.B.: É...

L.M.: Houve tendência para separar essas duas dimensões, mas não parecem ser separáveis. Só que às vezes parecem ser deliberadamente separadas para certos efeitos, políticos até.

J.B.: E são armas terríveis. Tanto as ideias como os sentimentos. São armas, que manipuladas, podem ser arrebatadoras...

L.M.: Se calhar o teatro pode ajudar a uma reconciliação entre essas duas dimensões...

J.B.: Talvez possa contribuir para isso, mas o problema é que essas coisas arrebatadoras são muito manipuladas, e a gente tenta evitar a manipulação. É claro que a partir do momento em que estamos em frente a um espectador, nós é que sabemos qual é o

discurso, por isso de alguma maneira estamos a manipular também, estamos a dizer que é assim e não de outra maneira. Mas também não queremos manipular a ponto de dizer «é este o resultado para ti, é isto que tens de pensar, é isto que tens de saber, isto com precisão». Eu acho que é mais um estado, um processo, uma maneira de viver, é mais cultivar uma maneira de viver, de estar, de falar, de conversar, de conseguir ter confronto sem ser sectário.

## Brincar Com o Pensamento

Entrevista com Luis Miguel Cintra | Teatro da Cornucópia

7 de Dezembro de 2013, Teatro do Bairro Alto, Lisboa

Ao apresentar-me explico que a minha relação com o teatro foi difícil até bastante tarde, porque quando era jovem era muito tímido e o teatro parecia uma agressão a essa timidez. Em seguida, pedi que começássemos por falar sobre o que o Luis Miguel e os seus companheiros queriam fazer quando começaram a fazer teatro na Faculdade de Letras.

Luis Miguel Cintra: Uma coisa é o que a gente queria fazer como grupo, outra coisa é o que é que eu queria fazer como indivíduo. Eu reconheço-me no teu discurso, nessa coisa de «gostava de fazer teatro mas era muito tímido, tinha medo de não ser capaz», eu passei por isso exactamente. E, portanto, sempre me apeteceu muito, sempre fiz teatrinhos para os meus irmãos e para os meus vizinhos lá do prédio, com a sensação de que estava a continuar a brincar, mesmo quando crescia. Os mais miúdos justificavam-me a possibilidade de brincar com eles, fazendo-o com marionetas e coisas desse género, e textos para as marionetas e isso tudo. Depois continuei sempre a ter essa ideia. Acho que, basicamente, existe no meu caso individual, e do ponto de vista psicológico, digamos, uma necessidade de não ser adulto. De ser lúdico. De estabelecer uma relação com as outras pessoas que é uma relação liberta de relações de poder, ou de relações de autoridade de alguma forma, ou de receio de magoar, coisas desse género. Dos vícios que a sociedade mete na relação, e dificulta, quando as pessoas começam a crescer. Individualmente isso ficou sempre. O que me faz ter, hoje em dia, uma grande repulsa pelas pessoas que sinto que querem ir para o teatro, que querem fazer uma carreira no teatro, para serem reconhecidas e famosas. Que é quase o oposto daquilo que eu sentia. Como grupo, o trabalho que a gente fez na Faculdade [de Letras da Universidade de Lisboa] tinha um carácter político, de intervenção. Éramos todos de esquerda, vivíamos muito uma vida em grupo. O bar da Faculdade era o local em que muitas pessoas engraçadas se encontravam e estávamos, no fundo, o dia inteiro lá a discutir. Depois havia uma aula de um professor interessante e algum resolvia ir à aula – subia e ia à aula –, depois, quando acabava a aula, voltava outra vez e lá estava o mesmo grupo no bar e aquilo continuava. E assim passávamos o dia inteiro. Mas isto parece uma coisa de inúteis, não, ali gerou-se muita conversa, muita discussão sobre assuntos a sério. A gente queria alterar a sociedade, achava que era o próprio isolamento político que, do ponto de vista cultural, tinha contribuído para um atraso no desenvolvimento das artes e de uma modernização dos meios de expressão e,

portanto, a gente lutava pelas duas coisas ao mesmo tempo. Queríamos fazer novidade, queríamos fazer um teatro que destronasse o teatro que existia anteriormente, de uma forma paralela, ou coincidente, com aquilo que sonhávamos fazer, uma revolução que transformasse mesmo a maneira das pessoas viverem. Há essas coisas misturadas. Mas há muito a ideia de fazer para os outros, a ideia dos outros, quer do meu ponto de vista, individual e psicológico mesmo, quer do ponto de vista político. No fundo o teatro sempre foi para mim, e continua a ser, uma relação com o mundo, com as outras pessoas.

L.M.: Porque é que tinham de romper com o teatro que era feito na altura?

L.M.C.: Porque é que tínhamos de romper? Porque não correspondia, de maneira nenhuma, à nossa maneira de pensar. Nós íamo-nos informando sobre outras coisas, por exemplo, a história da pintura, a história da literatura, a gente tinha uma noção que havia uma evolução nos meios expressivos, que havia coisas de uma modernidade, com um tipo de linguagem artística que, de maneira nenhuma, correspondia àquela espécie de rotina conservadora que a gente via no Teatro Nacional e no teatro comercial, que era o que existia. O que é que existia mais, para além disso? Nos últimos anos, antes da revolução, começaram a existir grupos de actores muito diferentes uns dos outros, que queriam fazer coisas diferentes, coisas que correspondessem mais à sua própria natureza e que, por isso, se organizaram de uma forma que era sem autoridade, em cooperativas, escolhiam o seu próprio repertório, praticamente eram dirigidos por um dos membros da cooperativa. Por exemplo os Bonecreiros, que depois se dividiram entre Bonecreiros e Comuna. De uma forma mais tradicional o Teatro Moderno de Lisboa, que foi uma coisa muito boa mas que só durou para aí dois anos – foi onde estiveram pessoas como a Carmen Dolores ou o Ruy de Carvalho, onde fizeram trabalhos óptimos de que eles próprios têm muitas saudades. O Teatro Estúdio de Lisboa da Luzia Maria Martins, o Carlos Avillez de uma maneira mais superficial, e por aí em diante. Esses, digamos, estavam de acordo com a novidade que o teatro universitário queria ser. E houve, nessa altura, uma coisa muito importante, que foi a vinda a Portugal, por iniciativa do teatro universitário, de algumas pessoas, encenadores, que transformaram completamente o gosto. Naquela altura parece que havia menos gente. O que havia era uma elite cultural muito mais pequena do que actualmente existe. Houve um encenador, sobretudo, muito importante, que foi o Victor Garcia, que foi convidado pelo CITAC, e que veio fazer espectáculos com o CITAC. A mim, por exemplo, aqueles espectáculos formaram-me para a vida inteira, porque foram feitos pelo teatro universitário como uma espécie de manifesto contra outra linguagem completamente tradicional. Por exemplo, não passava pela cabeça de ninguém fazer uma

peça em que o cenário não fosse o cenário que lá estava escrito no texto. Coisas tão simples com esta. O Victor Garcia fez *O Grande Teatro do Mundo*, do Cálderon de la Barca, com uma nora verdadeira, que puseram no palco, e o movimento da nora, que lembrava o movimento do mundo, e as posições que tomavam as personagens sobre aquele movimento circular, tudo aquilo transformava poeticamente uma coisa simplicíssima que é a metáfora do mundo. Ora isto era inimaginável naquela altura. O que toda a gente tinha na cabeça é que se se ia fazer *O Grande Teatro do Mundo* de Cálderon, vinha um fato a imitar o mundo, era uma reprodução das figuras alegóricas barrocas que as pessoas iriam reproduzir no palco.

L.M.: Fiz-te esta pergunta porque agora, por vezes, os mais novos parecem querer fazer teatro contra o Teatro da Cornucópia, tal como vocês quiseram fazer teatro contra o Teatro Nacional da Amélia Rey-Colaço, entre outros. Li, por exemplo, uma entrevista-confronto entre ti e o André E. Teodósio, dos Teatro Praga, em que ele afirmava isso abertamente.

L.M.C.: Há uma parte disso que é normalíssima e que até é saudável, que exista uma espécie de reacção contra o mais velho, como necessidade de afirmação de outra coisa diferente. Por exemplo, num sentido inverso, muita gente nos pergunta como é que a gente não trata da nossa descendência, quem é que vai continuar o projecto da Cornucópia? Eu não quero que ninguém continue o projecto da Cornucópia. Quando eu e a Cristina acabarmos, acabou. Quero é que outras pessoas inventem um diferente, deles. Agora, aquilo que me desconsola em relação aos Praga, e já nessa entrevista me desconsolou muito, é que sinto que, no fundo, só se afirmam pela negativa. O André e. Teodósio confessava isso, dizia-me «porque a gente não consegue fazer nada porque tem sempre o vosso trabalho na cabeça». Hoje em dia se calhar já não diria isso, mas naquela altura dizia «a gente quer fazer mas aí, a Cornucópia já fez, aí, não sei quem já fez». E eu vou ver um espectáculo deles e nos espectáculos o que vejo é a negação e a troça, como se fossem intelectualmente superiores a tudo o resto. Portanto todo o espectáculo é feito à base de uma espécie de construção de uma (julgo que falsa) superioridade em relação a tudo o resto, que tem como objectivo principal, provavelmente, e relacionando com essa entrevista, uma falsa superioridade em relação àquilo que a gente faz. Mas isso não me preocupa de maneira nenhuma. O que me preocupa é essas pessoas não sentirem que é um projecto vazio de ideologia. É só pela negação. Quando os vejo a atirarem com nomes de autores de filosofia a toda a hora à cara das pessoas, é porque acham que ninguém leu, porque se fizerem isso diante de um auditório que tenha mesmo lido as coisas que eles nomeiam, a coisa piará mais fino com certeza. Exploram o público de uma maneira que, para mim, eticamente não é correcta. E esse problema da ética, é um problema que se me

põe muito fortemente sempre. É um problema que não tem a ver só com o teatro, tem a ver com tudo, com o cinema, com tudo na vida. É o respeito pelo outro. E o teatro, tradicionalmente, é feito com desprezo pelas pessoas para quem é feito. Durante anos e anos, ouvia-se os actores tratarem o público por “eles”, «eles não entendem, eles não percebem nada, eles nesta altura já estão cheios de sono...». E isto é uma coisa que sempre me repugnou, e que é exactamente o contrário daquilo que eu gostaria de fazer, e da minha maneira de me comportar. Eu estou à espera de encontrar sempre pessoas no público que me entendam e que possam discordar, mas falando de igual para igual. Sei que não é verdade, mas prefiro esperar e provocar uma necessidade no público de chegar lá, do que, ao contrário, o público dizer «estes gajos estão a fazer troça de nós» ou qualquer coisa do género. E na vida real acho que é a mesma coisa. Nas relações pessoais, nas pequenas histórias de amor e de zangas, e de amizades e tudo, acho que há um grande desprezo pelo outro e, portanto, os actores quando estão a representar é a mesma coisa. Por exemplo, tem mais importância, actualmente, fazendo regra que é abusiva, mas tem mais importância a minha imagem do que tem importância o sentido do que eu estou a fazer. Os actores trabalham para construir uma mentira que os venda, em vez de trabalharem para estabelecer um verdadeiro contacto com o espectador que têm à frente. Sinto-me muito ofendido, como espectador, quando isto acontece. Mas isto tem a ver, em geral, com as regras com que a gente se rege na vida. Há muita gente que se está marimbando...

L.M.: ...para o outro.

L.M. C.: Para os outros, pois. Nem sabem o que é o outro. Estão na cama com uma pessoa com quem se casaram e não a conhecem.

L.M.: Recentemente li um livro que fala de um individualismo que não reconhece o outro, mas que ainda assim precisa do outro e usa-o para se cumprir enquanto indivíduo.

L.M.C.: Só existes se tiveres um olhar sobre ti, mas não te interessa nada quem é que está a olhar, interessa-te ser olhado, mas tu não estás a olhar.

L.M.: Mas toda esta pulverização do sentido, poucos parecem preocupar-se com contar histórias, com o outro, com ideologia, o que é que levou a isto?

L.M.C.: Eu tenho pensado muito sobre isso ultimamente, porque ao fim de passar tantos anos a representar, a gente começa a pensar, de facto, o que é que fica e o que é que a gente quis meter nos espectáculos. Eu acho que o que se passa numa sala de espectáculo não é a



transmissão de um pensamento organizado, ou de um discurso, a comunicação não se estabelece verdadeiramente ao nível do discurso oculto nas palavras da peça. O máximo disto é o teatro didáctico e a transmissão de uma mensagem. Não passa, a mensagem não tem importância, porque a gente não está perante a realidade como ela é, a gente está perante uma transposição da realidade, uma figuração da realidade. E essa transformação da realidade em imagem viva, é de tal maneira forte, que eu acho que é isso o fenómeno principal que prende qualquer espectador. Mesmo quando ele só o admite desculpando-se com uma ideologia que leu na peça. Por exemplo, quando a gente fez um espectáculo que foi fundamental, o *Miserere*, que era o *Auto da Alma* mas destruindo as personagens completamente. Eu dei-me conta, tive esta iluminação fantástica que foi o seguinte: «mas caramba, estes meninos que não vão à catequese, o que é que acharão disto, os doutores da igreja, da Santa Madre Igreja, as personagens, o Anjo, o Diabo, isto não pode querer dizer nada para os miúdos. Se lhes derem uma peça para ler, esta, o que é que eles perceberão?». Se a gente esquecer o que é são os nomes dos personagens, que já estão classificados, à partida, que este é o bom, este é o mau. Se a gente se abstrair disso, encontra uma personagem que é a Alma, que é completamente castrada na sua liberdade, por doutrina, doutrina, doutrina que lhe metem na cabeça. Doutrina no sentido negativo ou positivo. Cascam-lhe na cabeça. E ela é representada como a inocente, a inocente que não pode fazer nada que logo vem o outro dizer que está a fazer mal. Mas ela é inocente, portanto não sabe se está a fazer mal ou a fazer bem, não tem essa noção. E os discursos são todos normativos, normativos de uma maneira terrível porque é tudo salvação através do sofrimento. Isto para mim choca-me muito, como católico, porque acho que é uma inversão completa, feita pela igreja, dos princípios do catolicismo, dos princípios do cristianismo, portanto é uma coisa terrível na minha cabeça esse assunto. Mas também é interessante como fenómeno de comunicação com o espectador. Porque depois, a gente fazia este espectáculo e o que as pessoas, gente mais nova, sobretudo, percebia que aquilo era uma situação verdadeiramente insuportável de crueldade e, portanto, as pessoas ficavam a chorar, toda a gente a chorar. E houve casos, por exemplo um compositor novo com quem trabalhei, o Vasco Mendonça, que dizia «mas eu não tenho nada a ver, não tive uma educação cristã, não tenho nada a ver com isto e estou aqui num estado de nervos e de exaltação enorme». Houve pessoas que eu soube que voltaram à igreja por causa do espectáculo, quando o espectáculo, em princípio, era um espectáculo a denunciar, de alguma maneira, o que se passava. Eu acho que o público foi sobretudo sensível a uma exposição de um estado de alma das pessoas, e de uma quebra de defesa das pessoas e de exposição de comportamentos reconhecíveis de outras situações, o que fez com que fosse muito importante

e ficasse muito marcado. Mas a comunicação não se estabeleceu por uma passagem de uma ideologia. No entanto, se eu não tivesse uma ideologia, eu não conseguia fazer aquilo, eu e as outras pessoas que fizeram. Tudo se relacionava com uma ideologia. Negando-a, ou não a negando, como ponto de referência. Uma ideologia o que é? No fundo é o pensamento, é a gente pensar. E, portanto, aquela coisa de querer-se continuar a brincar, é brincar com o pensamento, não é aquela coisa escapista, em que de repente brincas é para seres ilógico, que é para seres irracional, para deixares de ser pessoa e passares a ser bicho. É o contrário disso.

L.M.: É uma espécie de logocentrismo transcendente, quase. Há aqui várias vertentes. O pós-modernismo parece ter tentado dinamitar esse logocentrismo, numa aparente reacção às grandes guerras e às grandes ideologias. O próprio conceito de ideologia parece ter sido posto em causa, por ser associado a um certo autoritarismo. As tendências anti-logocêntricas

L.M.C.: Apesar de tudo, quando uma pessoa chega à idade que eu tenho, aos sessenta e cinco anos, quando não teve uma vida que fosse justificada por nada, ou quase nada, a não ser com a sua própria actividade artística, a gente tem vontade de pensar que foi importante. Que foi isso que deu sentido à minha existência. Senão perdia todo o tempo que me foi dado para viver. E vou morrer daqui a cinco anos ou dez, máximo, portanto é uma coisa que a gente tem mesmo de pensar. Há um lado superficial e infantil naquilo que descreves, que é de pessoas que não sabem o que é a morte. Porque se souberem o que é a morte, de certeza que pensarão duas vezes antes de dizerem tais baboseiras, ou então vivem numa angústia – que não vivem, de maneira nenhuma –, numa angústia permanente, uma coisa de terror perante o vazio, que é uma coisa assustadora. Mas essas pessoas não vivem nesse terror perante o vazio. Já houve umas que viveram, uns raros, alguns artistas especiais, mas esses filósofos *ad hoc* não creio que tenham qualquer espécie de sofrimento. Agora, o que foi muito engraçado foi que as pessoas – isto também tem a ver com o que a gente espera da vida –, se há curiosidade e a expectativa de que alguma coisa de novo irá surgir com a continuação, ou se se acha que já está tudo fechado. E isso tem relação com a maneira como a gente vive a cultura e o saber. Nesse espectáculo outra coisa que foi muito importante e que eu percebi muito bem foi que todas as pessoas que sabiam mais de Gil Vicente, e que percebiam profundamente melhor a peça, detestaram o espectáculo. Porquê? Porque não reconheciam no espectáculo o saber acumulado. O saber mesmo a sério, porque tinham estudado. Alguns professores da Faculdade [de Letras], por exemplo a Maria Alzira Seixo, que é uma pessoa que eu considero inteligente – considero e é –, a Teresa Amado, que além disso se interessava muito por coisas de teatro, não percebeu de todo o espectáculo. Não gostaram nada. Houve uma espécie de

recusa porque aquilo não era Gil Vicente. Ora, não há razão nenhuma para que, à partida, se crie uma arrumação da cultura desta maneira. O meu objectivo é exactamente o contrário, é o de manipular tudo. A capacidade de manipular tudo para que cresça, para que surja uma coisa diferente, o que está associado a um desejo de novidade e de liberdade. Mesmo no interior da companhia tenho esse problema. A tendência das pessoas é conservar. Uma coisa que foi feita de uma determinada maneira tem de continuar a ser feita daquela maneira, porque foi bem feita. E o risco? E a capacidade de abrir uma porta diferente? Tenho muita dificuldade em fazer isso, mesmo nas pessoas que estão convencidas que é ao contrário. Por exemplo, os actores. Eu estou farto de fazer espectáculos da mesma maneira. Por muito que mude a peça e a época, implica uma atitude sempre parecida na relação com o texto. Eu estou ansioso por modificar essa relação e por fazer uma coisa que seja diferente. Por modificar a maneira como se representa. Eu tenho a noção de que representar não é imitar a vida. É construir uma forma com elementos da vida, do corpo humano e da mente humana, que pode ser tudo. Não tenho necessariamente de fazer como a personagem faria, numa hipotética ficção que está contida na peça. Posso fazer outras coisas completamente diferentes. Mas os meus meninos actores habituaram-se a que normalmente eu gosto mais de umas coisas assim... e agora quero fazer umas coisas diferentes, e são eles que dizem que não é assim. E eu penso «pois, eu dizia isto há quatro ou cinco anos noutras peças que a gente fez, mas agora estou a tentar fazer diferente».

L.M.: Porque é que achas que ficaste associado a um determinado estilo, uma determinada maneira de fazer?

L.M.C.: Para já porque era diferente do que se fazia nas outras companhias. A relação com o cenário, até por coisas muito concretas de existir uma cenógrafa que está muito perto daquilo que eu possa pensar, e com quem existe uma espécie de sintonia entre a cenografia e a encenação, e haver este espaço concreto. São dados muitos simples. Este espaço, que permitia muitas modificações. Tudo isto fez com que a gente se lançasse na exploração de determinadas possibilidades. Se a gente tivesse uma sala muito pequena, provavelmente a construção dos espaços, a respiração poética que isso transmite aos espectáculos, etc., não existiria. Ousadias, que já o deixaram de ser completamente, porque as pessoas hoje não as consideram ousadias: os anacronismos, por exemplo, ter um gosto especial por vestir uma pessoa à sec. XVIII com sapatos que são obviamente modernos. Ou aparecer uma personagem que é uma personagem de outra linguagem qualquer diferente. Isso também vem do resto da cultura. A gente sabe que, na música, a juxtaposição de efeitos de linguagens de

tipo diferente já é feito há muito tempo. Na literatura, rupturas já vimos muito. Nas artes plásticas ainda mais. Há mecanismos de expressão artística que, apesar de tudo, se concretizam de maneira diferente, mas que são a mesma operação de pensamento em diferentes coisas. É uma coisa de “culturinha”. De gostar das outras manifestações artísticas, de ser um bom espectador. Infelizmente a maior parte das pessoas vive de uma forma muito preguiçosa. A curiosidade mínima por outras formas artísticas – pelo próprio teatro. A maior parte das pessoas que trabalha nesta casa, noventa e nove por cento, não gosta nada de teatro. E ler um livro... quantos livros lerão por ano? E ir a uma exposição de pintura ou visitar um museu? Zero. Não acho indispensável, para as pessoas fazerem teatro, mas, apesar de tudo, se há uma pessoa que os conduz num determinado sentido, transcendem-se sem saberem porquê.

## Coragem de Olhar o Abismo

Levi Martins

*“Sensível como um sismógrafo às mutações sociais, o teatro reagiu imediatamente à transformação operada no país (...)”.*

Luiz Francisco Rebello

É assim que Luiz Francisco Rebello abre o capítulo sobre o teatro depois de 25 de Abril, na sua *Breve História do Teatro Português*. Quarenta anos depois da Revolução, embora sejam outras as transformações que se operam no nosso país, o teatro continua a registar as convulsões do real e a colocá-las em cena. Hoje, como ontem, volta a estar na ordem do dia a tensão entre o individual e o colectivo, num momento histórico carregado de contradições. Nunca estivemos tão ligados uns aos outros, mas também nunca tão sozinhos. Nunca se escreveram tantas linhas, nunca se leu com tão pouca atenção. É de contrastes que se faz Portugal e o mundo, entre os maiores excessos e a maior escassez. E, entre os extremos, ameaça abrir-se um abismo negro e fundo. Desde 25 de Abril de 1974 que o país mudou muito, é certo, mas alguns dos sonhos alimentados pela força da mudança acabaram por transformar-se em pesadelos. Ou, pelo menos, em dura realidade. E o teatro tenta continuar a olhar e a reflectir para, assim, nos devolver a capacidade de regressarmos ao real com uma nova perspectiva.

### Textos e pretextos

O que terão em comum autores tão diferentes – e de épocas tão distintas – como Ibsen, Wilde, Ghelderode, Shakespeare, Sartre e Beckett (estes dois últimos filtrados por Rui Neto num texto seu)? E o que é que Álvaro Correia, Bruno Bravo, Dinarte Branco, Marcos Barbosa e Rui Neto terão encontrado nestes autores que valesse a pena levar à cena hoje? Quanto ao que terão autores tão diferentes em comum, dir-me-ão que muito pouco. Alguns talvez mesmo nada. Mas quando os movimentos tectónicos da sociedade afastam as pessoas, ou as deixam à beira de um precipício, apetece tanto voltar a juntá-las, aproximá-las, que talvez faça sentido voltar à ideia de um património cultural comum que incluía todos aqueles que para ele contribuíram. A verdade é que é mais fácil enfrentar o abismo quando não nos sentimos sozinhos. O facto de termos

companhia pode ser sempre um bom motivo para nos afastarmos, em vez de nos deixarmos cair.

Mas voltemos, agora por ordem cronológica, aos autores mencionados, para sentirmos a progressão das inquietações humanas ao longo do tempo. Não continuará sempre a ser admirável a maneira como Shakespeare conseguiu expressar com tanta profundidade o Homem, tanto nas suas contradições internas como na relação com o exterior? Deve ser por isso que Marcos Barbosa nos quer sentar à mesa com os seus actores, num momento de partilha de um ritual cujo centro é um texto – *Rei Lear*. Já Álvaro Correia encontrou em *Um inimigo do povo*, de Ibsen, a melhor maneira para nos inquietar, ou, por outras palavras, para nos dar a ver a eterna tensão entre o público e o privado, sem que falte uma alusão muito directa ao poder de manipulação da imprensa, agora dilatada em todos os (já não assim tão) novos *media*. Bruno Bravo recupera *O retrato de Dorian Gray*, em que Oscar Wilde descreve com mestria a sedução, e os perigos, de viver a vida como se de uma obra de arte se tratasse, o que, inevitavelmente, nos recorda a forma como vivemos a nossa vida virtual, num intenso culto da superfície – o culto do visível. *O Escurial*, de Ghelderode, permite a Dinarte Branco colocar o mundo ao contrário e imaginar o poder de um rei visto pelo outro lado – o do seu bobo. E Rui Neto dialoga com Sartre e Beckett, colocando em *Worms* a sua actriz numa posição de aparente queda iminente, quem sabe se não imaginando também um movimento para as profundezas de um qualquer abismo.

Escolher ou escrever um texto para teatro é sempre um pretexto para entrar em diálogo com a realidade. Cada um destes encenadores terá decidido lançar um pouco de luz sobre aspectos do real que parecessem obscurecidos. Ao longo do tempo a linguagem do teatro muda, sim, com as inovações humanas, técnicas e tecnológicas, e cada um terá a sua própria forma de a usar. Porém, certas coisas parecem manter-se constantes. O teatro tem no seu código genético uma inevitável pulsão política – de relação com a *polis*, o espaço público contemporâneo –, e tanto os textos do passado, como aqueles que se inscrevem no presente, podem ser bons motivos para se regressar à nunca resolvida tensão entre o indivíduo e a comunidade. Porque, no fundo, o que é política senão uma concepção da relação entre o eu e o outro? E que convulsões são estas que vivemos senão a consequência de uma determinada maneira de a pensar?

## **Um abismo negro e fundo**

Talvez o abismo que se abre entre as pessoas seja apenas uma ilusão provocada pelo medo da queda. O mundo divide-se entre aqueles que acreditam que o caminho é para a frente, e os que acham que é preciso parar para pensar nos passos que damos, não vá a direcção, e a velocidade, afastar-nos uns dos outros. Mas não estaremos todos entre estes dois lados, tantas vezes indecisos, quase sempre pressionados a decidir tudo sem pensar? Quantas vezes por dia somos interpelados a comprar alguma coisa, a aderir a algum serviço, a assinar uma petição, a indignar-nos perante uma qualquer causa? E quantas vezes por dia sentimos que temos tempo para parar e, por um momento, pensar em conjunto, sem ter de agir – ou reagir – de imediato? O teatro continua a ser o lugar de onde se vê, o lugar onde ainda se pode ver. Aqui estamos, uns com os outros, uns para os outros, a partilhar um momento em que podemos suspender essa urgência de comprar, aderir, reagir, essa urgência de deixar de existir, em nome da promessa de um futuro sempre incerto.

Cinco encenadores portugueses vêm partilhar connosco as suas inquietações. Cinco sismógrafos que registam, cada um a partir do seu território, de forma mais directa ou indirecta, consciente ou inconsciente, os tremores do país e do mundo. E que, cada um à sua maneira, nos vêm tentar devolver a coragem de olharmos para dentro e uns para os outros. A coragem de olhar o abismo.

in *Mais TMJB*, n.º 17 Janeiro – Junho 2014. Almada: Companhia de Teatro de Almada.

## Uma Revolução Estética e Ideológica no Teatro Português

Comunicação | Congresso Internacional «A Revolução de Abril» | Teatro Nacional D. Maria II | 21 de Abril de 2014

Levi Martins

Onde é que estavas no dia 25 de Abril de 1974? Eu? Não estava. Ainda nem existia. Não estive lá e, portanto, não posso falar-vos daquilo que não vivi. Leio muito, e costumo falar com algumas pessoas que viveram a Revolução intensamente. Homens e mulheres que fizeram tudo o que estava ao seu alcance para que pudéssemos ser livres e felizes, e para que hoje eu possa estar aqui e dizer o que me apetecer, sem ter medo das consequências. Mas existe uma grande diferença entre a realidade e um conjunto de abstracções que nos são partilhadas pelos outros. E não vale a pena estar aqui a fingir que não é esse o caso. Quero falar-vos do que aconteceu no teatro português antes, durante e depois do 25 de Abril. Mas como poderei falar daquilo a que só tenho acesso de forma indirecta?

Há uns tempos deram-me uma pá e um balde, e pediram-me para mudar um pequeno monte de entulho para outro local, a uns meros três metros de distância. Na linguagem e na imaginação parece fácil. Mas mal pegamos na pá e lhe sentimos o peso, passamos a outra dimensão: a dimensão do real. O corpo ensaia o movimento que terá de fazer para que a pá se encha de entulho e o verta depois no balde. Este ensaio de acção, ainda antes de começarmos, leva-nos a compreender a grande distância que existe entre a linguagem e a realidade. Numa frase conseguimos resumir tudo o que se passou – movi um monte de entulho –, mas na realidade esta acção é composta por inúmeras micro acções que nunca são contempladas numa formulação linguística simples. O esforço de construir uma frase é muito diferente do esforço necessário para mover um monte de entulho. Será então necessário agir para compreender o alcance da acção na realidade? Será possível existir uma teoria verdadeira sem que quem a formule a tenha construído a partir das suas experiências de acção, e não apenas a partir da sua experiência de pensamento?

Não vivi o 25 de Abril, nem pude ver o teatro português que se fez na altura. No entanto, tenho tido o privilégio de ver teatro feito por algumas pessoas que consolidaram a sua actividade teatral no período revolucionário. E, privilégio ainda maior, tenho tido a oportunidade de conversar com alguns desses intervenientes sobre as razões pelas quais começaram a fazer teatro, e o que os move a continuar. É mais ou



menos transversal a ideia de que o teatro português, antes da Revolução, tinha chegado a um impasse. O teatro já não servia as pessoas, tendo-se cristalizado numa diversão burguesa que só apelava a um certo tipo de público que, diz-se, vinha muitas vezes apenas para se mostrar, ou para apreciar o requinte dos cenários ou dos figurinos. Mas é claro que o teatro português durante o Estado Novo não se poderá resumir a esta ideia. Na verdade, muito teatro se fez durante o período da ditadura, com muitos exemplos mais ou menos velados de uma vontade de rebentar as costuras do colete de forças que a censura o obrigava a vestir. A censura nunca conseguiu silenciar completamente os actores, embora os tenha obrigado, tantas vezes, a alterar significativamente o que queriam partilhar com os espectadores. O teatro sempre foi um lugar perigoso para o poder, porque num instante apenas, uma palavra, um gesto, uma acção, podem despertar um verdadeiro motim. Enquanto no cinema os cortes podiam ser verificados na película, o que tornava muito improvável um filme passar com as partes que lhe tinham sido amputadas, no teatro a matéria sempre foi o corpo e a voz do actor, o que significa que teriam de amputar-lhe a alma para garantir o seu silêncio. Silêncio.

Quarenta anos depois, eu, que vou ao teatro com regularidade, fico preocupado quando penso nessa terrível amputação e vejo que, na prática, a censura não deixou de existir, apenas adoptou outras máscaras. Afinal, em vez de se garantir que o actor esteja calado, ou que não diga aquilo que não deve, basta estimular a “inovação” e a “internacionalização”, ou a “contemporaneidade”<sup>1</sup>, para que este, voluntariamente, se dedique demasiadas vezes a serrar o ar com ruído insignificante. Não será essa a mais temível amputação? Silêncio.

Há vários tipos de censura, não apenas a censura repressiva e violenta que o Estado Novo exercia. Existe uma censura de carácter económico, que determina o que deve ser financiado e programado, e existe uma censura auto-imposta, que inibe os criadores de se aventurarem pelo perigoso caminho da liberdade. Qual delas a mais perniciosa, não vos sei dizer.

Eu não vivi o sonho da Revolução de Abril. Nunca tive de moderar o meu discurso, nem consigo imaginar o que terá sido viver essa realidade, tal como não podem

---

<sup>1</sup> Estes são os três conceitos-chave que parecem orientar não apenas os mais recentes concursos da Direcção-Geral das Artes, mas também uma parte considerável de concursos de outras entidades que apoiam financeiramente as actividades artísticas. Estes conceitos, de geometria muito variável – e sempre dependentes de uma definição subjectiva –, acabam por alastrar, no entanto, para o próprio discurso das companhias de teatro e dos programadores de espaços de acolhimento. No fundo, um sintoma de como parece existir uma inevitável tendência para que as políticas culturais condicionem, *a priori*, as opções estéticas e ideológicas de quem produz arte.

imaginar o que será mover um monte de entulho se nunca o tiverem feito. E mesmo aqueles que sabem, como eu, a diferença entre o peso da realidade, e a leveza das palavras, compreenderão que a própria memória rarefaz a realidade. Também um bloco de gelo, gradualmente aquecido, se transforma em água, e esta, a manter-se no calor, acaba por evaporar. Se ainda existe censura, será que podemos afirmar que houve uma revolução no teatro português?

A dificuldade em pensar o 25 de Abril num momento tão turbulento da nossa história, reside no facto de nos termos de confrontar com uma ideia surpreendente: uma revolução não se faz. Morra o Dantas, morra, pim! Fez-se uma revolução. Não, uma revolução vai-se fazendo, não pode parar. Se desejamos verdadeira liberdade, não podemos comemorar uma revolução sem que a continuemos, na prática, a fazer. Mas o conceito de liberdade é fugidio e escorre-nos das mãos como se de areia se tratasse. Liberdade, do latim *libertas*, pode definir-se como «o direito de proceder conforme nos pareça, contanto que esse direito não vá contra o direito de outrem». Mais uma vez, simples e leve formulação, que ganha um peso insustentável na realidade. Mas atentemos no que tantas vezes passa, hoje em dia, despercebido. A liberdade prende-nos. A liberdade prende-nos uns aos outros. Por cada direito de procedermos conforme o nosso interesse, temos o dever de acautelar o interesse dos outros. É que a verdadeira revolução não se faz sozinho, não se faz de uma vez, nem para sempre. A verdadeira revolução temos de a fazer todos os dias, uns com os outros.

O teatro é político por natureza e por desígnio. O Homem também. Por mais desconforto que nos cause este facto, não o conseguimos contornar. Lembro-me de ser adolescente e afirmar que a política não me interessava. Não servia para nada. O teatro também não me interessava. No fundo, a única coisa que eu estava a afirmar era o meu desejo de emancipação em relação à sociedade à minha volta. Só eu me interessava. Queria exercer o direito de proceder como bem me apetecesse, sem ter de medir quaisquer consequências das minhas acções. Foi fácil passar uns anos assim, a viver como me apetecia, ao sabor dos meus caprichos. Mas depois, consequência previsível, fiquei praticamente sozinho. E só pude viver dessa forma porque alguém – no caso, a minha família –, me permitiu esse luxo extraordinário. Desses tempos, ficaram-me muitas marcas, algumas felizes, outras nem tanto. Sobretudo, e a esta distância, garanto-vos, ficou a marca indelével das consequências de não perceber que a liberdade me prendia aos outros, que crescer e ser adulto implicava saber medir os limites do exercício da minha liberdade. No fundo, que liberdade implicava responsabilidade, palavra e ideia tão difícil de engolir.

Para cada direito, um dever. Para cada liberdade, uma responsabilidade. Para cada indivíduo, um colectivo. Será tudo isto assim tão trágico? Não, não pode ser. Embora não seja possível imaginar um equilíbrio eterno entre os interesses de cada um, pois tal seria uma eternidade de aborrecimento e de morte, talvez seja desejável pensar um equilíbrio dinâmico, que implique uma avaliação constante dos interesses de cada um, e a sua respectiva negociação. A história do teatro tem-se vindo a fazer, justamente, dessa tensão entre o interesse individual e o interesse colectivo. Em palco, ao longo dos séculos, pudemos ver-nos em permanente conflito – homens contra deuses, oprimidos contra opressores, pobres contra ricos. Todos contra todos, numa busca incessante por um momento de harmonia, por um vislumbre desse equilíbrio impossível, qual linha do horizonte que se afasta de nós ao mesmo ritmo que dela nos tentamos aproximar.

O teatro poderá voltar a ser um lugar de encontro e diálogo entre os seus criadores e os espectadores. Mas, para isso, terá de voltar a abrir-se ao mundo, como se abriu em torrente a partir do dia 25 de Abril de 1974. Se houve uma revolução estética e ideológica no teatro português, isso deveu-se, sem dúvida, à vontade colectiva de que o teatro se abrisse a toda a população – o povo, essa entidade abstracta –, e não apenas a quem fosse burguês, crítico, artista, intelectual ou, dir-se-ia agora, especialista. Ainda há pouco tempo um amigo me dizia: «eu dou-te a minha opinião sobre o espectáculo, mas olha que não percebo nada de teatro». E eu pensei e respondi, «mas desde quando é que é preciso perceber de teatro para falar sobre um espectáculo»? A arte desumanizou-se, talvez esteja na hora de voltar a torná-la humana. A verdadeira revolução será fazer teatro fora do circuito fechado dos especialistas, como aquele que muitos ousaram fazer antes, durante e depois do 25 de Abril. É arriscado? Sim. Vai ser difícil? Vai. Mas, se não for para isso que nos serve a memória da nossa Revolução, então para que é todos os anos a continuamos a celebrar? A Revolução em que acreditámos colectivamente tirou-nos de um sistema em que não queremos viver. No tempo do Estado Novo, uns eram mais do que os outros e, por isso, desejámos a liberdade e a democracia.

Agora, por vezes vou ao teatro e percebo que alguns voltaram a ser mais do que os outros. Acham-se com mais direito, mais poder, mais estilo, mais tudo, menos o que realmente interessa. Pavoneiam-se em cena, como se de uma *passerelle* se tratasse, e, em surdina, penso sempre n' *O Triunfo dos Porcos*, de George Orwell: «os animais são todos iguais, mas uns animais são mais iguais do que os outros». Ou seja, muito do teatro que se faz hoje deu a volta e passou a ser parte do ruído insignificante que nos rodeia, um ruído que só interessa a quem o faz, e quem o faz vive a tragédia de o fazer

porque é a única maneira de se sentir vivo. Faço ruído logo existo. Mas no ruído não se existe. No ruído nada existe, só ruído. E, como no ruído não se consegue distinguir nada, voltamos ao silêncio. Os extremos tocam-se. Silêncio.

Quarenta anos depois de uma promessa de liberdade artística, social, pessoal, instalou-se uma paisagem fragmentária que, de tão pulverizada, rasga abismos tão profundos, que ninguém os parece querer transpor. Com o tempo, todos os espaços separados por estes abismos acabarão por ceder, um a um, e cada pequeno grupo tornar-se-á cada vez mais pequeno e isolado. Gradualmente, cada homem acabará por ficar sozinho, no seu pequeno espaço, fechado sobre si mesmo, enquanto vê os outros homens, igualmente cabisbaixos, nos seus espaços. E, sem darmos por isso, as falhas negras e profundas vão abrindo, centímetro a centímetro, minuto a minuto, até que, quando finalmente nos apercebermos, estendemos a mão e, quando o outro perceber que o fizemos e também erguer a sua mão de volta, já será demasiado tarde. E, sobre o abismo, cada um ficará de braço estendido a olhar o outro, sem conseguir já ter coragem para saltar.

No dia 25 de Abril de 1974 eu não estava lá. Mas quando imagino o que se terá passado no teatro português no período revolucionário, consigo perceber que alguma coisa uniu, pelo menos temporariamente, uma parte considerável de quem o fez. De repente, aqueles que, de forma isolada, tinham desejado que alguém derrubasse o sistema opressivo que os limitava, e aqueles que tinham contribuído para que isso acontecesse, puderam juntar-se num espaço público e celebrar o fim de uma era e o início de outra. Em cena, estariam expostas as preocupações humanistas, a denúncia do fascismo, do autoritarismo, do exercício despótico de poder, mas também o sonho de que poderíamos ter um futuro colectivo mais luminoso e promissor. O teatro mudou porque a sociedade mudou. A promessa de um final feliz nunca se chegou a concretizar, porque, na verdade, nunca existe nenhum final feliz. Mas a promessa continua a ser uma promessa, e a cada momento que continuamos a celebrar a Revolução de Abril, mantemos acesa a esperança de que seja possível que nos voltemos a unir, em vez de deixarmos que o abismo entre nós continue a aumentar.

Nas palavras parece fácil – unir o que está separado. É como descrever que se moveu um monte de entulho três metros. Mas se cada um de nós estender a mão por cima da temível falha negra, talvez este gesto ainda vá a tempo de chegar à mão que se estende do outro lado. Caros amigos, aqui tendes a minha mão.